الثقافة الجماهيرية والحداثة في مصر

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

تأليف: وولتر أرمبرست

ترجمة: محمد الشرقاوى

247

المشروع القومى للترجمة

الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر

تأليف
وولتر أرمبرست

ترجمة
محمد الشرقاوى

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٠

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

MASS CULTURE AND MODERNISM IN EGYPT

BY :

WALTER ARMBRUST

الناشر :

Cambridge Uviversity Press

1996

إهداء إلى :

بيتى وأسرتى

جنة بناسها

المترجم

مقدمة

فى نوفمبر عام ١٩٩٣ حضرت حفل حلف اليمين فى نقابة المحامين المصرية، وكان يومها يوم حلفان ابنة لبعض أصدقائي، وطلبوا منى أن أذهب معها ومع أمها إلى نقابة المحامين المصرية فى وسط المدينة لأقوم بتصوير الحدث. لم تكن تلك العائلة عائلة غنية، واحتفال مثل هذا الذى يدشن نجاح الابنة فى الجامعة ودخولها نقابة المحامين يمثل حدثا عظيما بالنسبة لهم. ومع ذلك، ولسوء الحظ، فإن هذا الحدث ليس إلا مجرد أول ثلاثاء فى الشهر- وهو اليوم الذى يتم فيه روتين حلف اليمين وتخريج جماعة جديدة من المحامين العاطلين إلى سوق العمل غير المهتم.

لم يكن هناك أى عظمة أو احتفال خاص بهذا الحدث- غابت كل الطقوس عن مناسبة كان من المفروض أن تحفل بطقوس . ولم يحاول أحد أن يخبر المحامين الجدد المزهوين بأنفسهم بما يجب عليهم أن يفعلوا، أو متى يجب أن يعملوه . وبدلا من ذلك ، كان مدخل غرفة حلف اليمين مغلقا بقوة، وكان محاميو المستقبل وأسرهم يتجمهرون حول الباب بجنون . وكان الحراس يسمحون لجماعات صغيرة بحفر طريقها إلى الداخل ، ولكن أحدا لم يهتم بتقديم أى معلومات حول طريقة سير الاحتفال. وكان البقاء للأقوى ، ولكن الفتاة وأمها كانتا غير مستعدتين للدخول فى معركة لتكونا ضمن أوائل الناس فى الغرفة. واستسلمنا فى النهاية ، وذهبنا لنتناول كوبا من الشاى فى انتظار انخفاض الزحام.

انزعجت الفتاة التى كان من المفروض أن تحتفل بانتصارها المهنى ، وقالت إن المسألة لا تعدو كونها محاولة الصعود إلى الأوتوبيس المزدحم وإنهم يعاملونهم كـ"شوية فلاحين." وأضافت أنه دون أن ندرى فسوف يخلعون أحزمتهم ويضربوننا. لقد ظنت الفتاة المكان محترماً ، ولكنها لم تجد سوى الفوضى. وبينما كنا نتناول الشاي، همست البنت لأمها "زحمة يا دنيا زحمة، زحمة وتاهوا الحبايب." ابتسمت الأم وأجابت: "زحمة

ولا عادش رحمة." كنت أعرف السطر التالى من الأغنية فأكملته لهما: "مولد وصاحبه غايب."

استخدمت تلك الكلمات من الأغنية بشكل ثابت وكأنك تستخدم حكمة أو قولا مأثورا. ولكن "زحمة يا دنيا" لم تكن حكمة من حِكَم الأقدمين، فهي- على الأقل- ليست قادمة من ثقافة شعبية واعية. إنما كانت كلمات من أغنية شعبية، من نوع تلك الأغنيات التى ساهمت فى نشرها التكنولوجيا الحديثة من أشرطة التسجيل أو مكبرات الصوت فى الملاهى الليلية. كان اقتباس كلمات من "زحمة يا دنيا" طريقة فيها مفارقة للتعليق على عاطفة محبطة. ولكن جزءاً من المفارقة لم يكن فقط فى كلمات الأغنية، ولكن فى المغنى أحمد عدوية نفسه الذى تحتقره وسائل الإعلام الرسمية على أنه ممعن فى السوقية. اشتهرت الأغنية أول ما اشتهرت فى أواخر السبعينيات وبدايات الثمانينيات. ومن المحتمل أن تكون الأم وبنتها فى نقابة المحامين قد تعرفتا على الأغنية من أشرطة التسجيل المنسوخة والمباعة فى العتبة الخضراء (العتبة حى يفصل بين أحياء وسط المدينة المبنية على الطرز الأوروبية والأحياء الشعبية القديمة) . وكثيرا ما كان أصدقائى الذين تكلمت عنهم فى الاحتفال بحلف اليمين فى نقابة المحامين ينصحوننى بالذهاب إلى العتبة لشراء السلع بأسعار أرخص وهى أيضا الحى الذى ترفضه وسائل الإعلام وتستنكره على أنه مكان تباع فيه البضائع المسروقة ويسوده الذوق الهابط.

ومن النادر أن تذاع أعمال عدوية فى الراديو أو التليفزيون. ولم أعرف أنا نفسى عدوية ولا الأغنية التى اقتبست فى نقابة المحامين من خلال شريط كاسيت منسوخ اشتريته فى العتبة، بل عرفته من خلال فيلم "شعبان تحت الصفر" (٠٨٩١). وربما لم يكن أصدقائى سالفى الذكر قد شاهدوا الفيلم ؛ لأن النساء يذهبن إلى السينما أقل من الرجال، ولم يكن فى إمكانهم الحصول على تكلفة جهاز فيديو ليشاهدوا الفيلم فى البيت. بطل "شعبان تحت الصفر" هو عادل إمام، وهو ممثل كوميدى شهير يشبه عدوية وحى العتبة فى أن وسائل الإعلام تصنف معظم أعماله على أنها رمز للسوقية. فى الواقع، كان هذا الفيلم تقليدا لفيلم آخر من إنتاج سنة ٢٤٩١ وهو "لو كنت غني". كان فيلم الأربعينيات الأصلى كوميديا خفيفة تنتهى بانتصار طبقة متوسطة جديدة. وينتهى فيلم الثمانينيات الذى يغنى فيه عدوية "زحمة يا دنيا" ومشكلات أبطاله المتحيرين غير محلولة.

كان هذا سياقا لاستلهام سريع ومختصر لأغنية شعبية. فالناس من الطبقة المتوسطة يشعرون بالإهانة على يد المؤسسة التى كان يجب أن تسهل تصاعدهم فى السلم الاجتماعي. ويستجيبون لهذا الموقف بترديد كلمات أغنية يستنكرها نمط الناس الذين يسيطرون على المؤسسات من أمثال نقابة المحامين، ناهيك عن استنكار وسائل الإعلام الرسمية. الأغنية فى حد ذاتها تُشترى وتُباع فى سياق ثقافة شعبية معينة يتضمن مجال علاقات وروابط بأماكن وأشخاص تعتبرهم وسائل الإعلام غير جديرين. ظهرت أغنية "زحمة يا دنيا" فى فيلم يمتلئ بإشارات طبقية. وفى النهاية، الفيلم أيضا مفيد من الناحية التاريخية ، فهو يقدم مشاهد مقارنة لأحوال الطبقة المتوسطة فى فترتين يفصلهما أربعون عاما.

الثقافة الشعبية لها مكانها فى حياة معظم المصريين ومعظم بلاد الشرق الأوسط المتحدثة بالعربية (١) . ولذلك فإن عدم الاهتمام الذى تلاقيه الثقافة الشعبية فى وسائل الإعلام من قبل الأكاديمية محير. فنحن الآن أمام وضع يشبه وضع ما بعد الحداثة الذى تذوب فيه الفوارق بين الحقائق والتصورات وربما تعرف بعضها البعض. ومن المؤكد أن هذا الموقف مختلف تماما عن أوضاع ما بعد الحداثة فى الغرب. وحتى الآن لم تبذل الأكاديمية إلا المجهود القليل لاستكشاف تلك الظاهرة أو حتى التعليق عليها.

والمانع الرئيسى فى دراسة الثقافة الشعبية المصرية أنها ثقافة تجارية ومتوجهة لسوق عربى فى لغته. فالثقافة التجارية أحيانا يعتقد أنها تمحو الثقافة الأصيلة غير الغربية، وفى مصر يمثل إفساد التأثير الغربى للثقافة المحلية عنصرا مشتركا فى كل من الإنتاج الفنى والرأى النقدى لدى كل من رجل الشارع والخبير على حد السواء. ولكن النظر إلى الثقافة الشعبية المصرية على أنها تقليد مباشر للغرب أو على أنها رفض ملغز للسيطرة سيجعل المرء يخطئ فهم شخصية الجنس الفني. ويعد الاهتمام بعلاقة مصر بالغرب واحدا من السمات المميزة والمعرفة للثقافة الشعبية المصرية، ولكن التقليد الأعمى للثقافة الغربية لم يكن أبدا سمة واضحة وفريدة من سمات مصر الحديثة(٢) . فعلى الأقل- كما يقول أبادورى وبركنردج- "كل مجتمع يدخل تاريخه وتقاليده الخاصة وطابعه الحضارى وخصوصياته على أنماط الثقافة الشعبية تلك (أبادورى وبركنردج ١٩٨٠ ص٥) .

وتستبعد الطبيعة التجارية الثقافة المصرية بشكل ميكانيكى من التصنيف الوليد للإنتاج الثقافى للعالم الثالث الذى يحدده الباحثون الغربيون من خلال المؤسسات

المدنية، ويحتوى فقط على أعمال تتجلى وتنحل عراها للذين يتحدثون لغة واحدة فقط فى هذا السياق (أحمد ١٩٩٢) . وتنتمى أعمال كثيرة من تلك التى تندرج تحت تصنيف الإنتاج الثقافى للعالم الثالث أعمال تنتمى لما بعد الكلونيالية، وهى أعمال تنقد الغرب وتقر للقومية بأنها الاستراتيجية الوحيدة الفعالة للمقاومة (جامسون ١٩٦٨) [٣]. ويبين ذلك إما أن الفارق الوحيد بين الأعمال المتضمنة وتلك غير المتضمنة إنما هو فارق تعقيد وتطور الجماليات (كما لو كانت معايير التعقيد أو البساطة فى الجماليات واضحة ومتفق عليها) ، أو أن تلك الأعمال المستبعدة إنما استبعدت لأسباب غير محددة (أحمد ١٩٩٢).

ومع ذلك فإن النقاد الذين يشيرون إلى الطبيعة المدينية لأدب العالم الثالث لا يقدمون بديلا مرضيا. على سبيل المثال فإن البديل الذى يطرحه أيجاز أحمد يتخطى نصوصا يتم إنتاجها واستهلاكها فى سياقات مدن غير غربية ، ولكن الأكاديميين يتجاهلونها. وبدلا عن ذلك فإنه يقدم "أنماطا فنية شفاهية وتمثيلية فى الأساس، ومناطق إنتاج ثقافى بعيدة كل البعد عن المدن الكبيرة، ومركبات لغوية كاملة لم يتم بعد دمجها وتضمينها فى شبكات الترجمة والطباعة (انظر المرجع السابق). وبمعنى آخر، فإن النصوص غير المدنية التى يقرها أحمد هى الفلكلور، وهو فى السياق المصري، موقع عادى وغير مصنف لمقاومة للسيطرة القومية للكولونيالية أو ما بعد الكولونيالية. فمنذ الخمسينيات أصبحت أنماط الإنتاج الفنى الشفاهية أو التمثيلية تلك جزء من منهج جامعة القاهرة الدراسي. وعلى ذلك فإن مسألة تصنيف الفلكلور المصري، مهما كانت سمات النصوص الفلكلورية نفسها، تنتمى للخطاب القومى بشكل أساسي. والبحث عن نصوص غير ملوثة "موجودة فى أماكن نائية عن المدن" مسألة غير مجدية ، لأن أرشيفا لتلك النصوص موجود فعلا.

والنصوص التى استحوزت على أقل اهتمام أكاديمى فى مصر ليست هى تلك المنطوقات البدائية التى أنتجها أناس لم يمسهم الاستعمار، ولكنها تلك النصوص التى تنتجها وسائل الإعلام الجديدة (السينما والتليفزيون والإذاعة وأشرطة الكاست والمجلات غير المتخصصة) وتروجها. ويتم التعرض للكثير من تلك الأعمال فى أنماط الخطاب القومية والحداثية، ولكن كلا من دعاة تصنيفات العالم الثالث الفنية ونقادهم لا يعتبرونها أهلا للتعليق [٤]. وعلى هذا، فإن النذر اليسير من الأفلام المصرية مثلا تعرض فى الغرب، وتلك التى يتم اختيارها للعرض فى الغرب هى أقل تلك الأفلام

تعبيرا عما يحب المصريون أن يشاهدوه. وإذا عرضت تلك الأفلام، فإنها فى العادة ما تصنف ضمن أفلام العالم الثالث التى يتم صنع الكثير منها فى ظروف مختلفة تمام الاختلاف (٥).

ليست المسألة مسألة جودة تلك النصوص المختارة من عدمه. فأغلبية النصوص المقروءة التى تدرس على أنها من أدب العالم الثالث والتى يكتبها هنود أو أفارقة، مثلا، باللغة الإنجليزية نصوص تستحق القراءة، وأغلبية أفلام شمال أفريقيا التى يتم مقارنتها بالسينما المصرية– فى غير مصلحة تلك الأخيرة– أفلام مميزة. والعنصر الفارق بين ما نعايشه على أنه ثقافة العالم الثالث وتلك النصوص غير الغربية المستبعدة من التصنيف ليس دائما فارقا بين "أعمال فنية" و"سوقية تجارية"، فإن هناك أيضا فارقا بين الفنانين غير الغربيين الذين يحصلون على مفاتيح أسواق أكثر اتساعا (ناهيك عن الأموال والتدريب الذين يأمنان تلك المفاتيح) وبين هؤلاء الذين لا يملكون تلك المفاتيح. والفارق بين الأعمال التى يتم إنتاجها خصيصا لجماهير المدن الكبيرة وأسواقها وبين تلك الأفلام التى أنتجت لتستهلك خارج تلك المدن فارق مهم، على الأقل، بالنسبة للأنثروبولوجيين الذين يدعون أنهم يهتمون بكيفية تحليل الآخرين للعالم وتفاعلهم معه.

ومع ذلك فقد ظل الأنثروبولوجيون حتى فترة قريبة محجمين عن تحليل الأعمال الواقعة خارج تصنيف المدن الكبرى الوليد لأسباب إجرائية. ذلك لأن وسائل الإعلام لا تتناسب مع علم يعتبر أن إسهامه الأساسى هو الملاحظة المباشرة لشعوب يعتبرها بدائية. ولحسن الحظ فقد خضعت أخيرا تلك الأفكار المسبقة الإجرائية للتساؤل وإعادة النظر وإن لم تكن قد أهملت بالكلية. فالأنثربولوجيا – كما يقول طلال أسد – ما تزال مهتمة بالشعوب "غير الحديثة"، وهى نزعة أسهمت نوعا ما فى تهميش هذا العلم (أسد ١٩٩٣). وإذا كان علماء هذا المجال يفترضون داخليا عدم حداثة الشعوب التى يدرسونها، فإنهم يحملون أفكارا منحازة تجاه الشفاهية، ولذلك تجد دراسة حديثة لوضع الفن فى الدراسات الأنثروبولوجية لوسائل الإعلام يبدأ بـ"لا يوجد حتى الآن أنثروبولوجيا وسائل الإعلام" (سبيتولنك ١٩٩٣). وفى موضع لاحق يقول الباحث " التطورات الحديثة (فى أنثروبولوجيا وسائل الإعلام) يتم نقدها على أنها ما تزال مرتبطة بالنظرية، ومشدودة بالأفكار الشعبية وإعادة اكتشاف غير واعية لتوجهات

قديمة فى دراسات علوم الاتصال" (انظر المرجع السابق) (٦). فمن الطبيعى فى تحليلات الأنثروبولوجيا للإعلام أن تجدها تحمل قدرا كبيرا من المحتوى النظري، ولكنها لا تحتوى على أى إشارات للآداب غير الغربية أو مركباتها الثقافية سواء كانت قد دخلت فى إطار الإعلام أو لا، كما أنه لا يوجد إدراك لنوعية الحوار أو الأغانى ولا توجد أيضا أى نية لتقديم الظروف التى تنتج فيها تلك الثقافة الشعبية وتستهلك. فالوضع كما يعبر عنه أحمد عدوية هو وضع "مولد وصاحبه غايب" أو، بعبارة أخرى، تحليل نصوص بدون نصوص.

أحد المشكلات التى تواجه من يكتب عن الثقافة الجماهيرية المصرية هى أن المتلقين لا يناقشون الموضوع على أنه مسألة أكاديمية لها وزنها. وتتخفى أهميتها الاجتماعية خلف قناع ذكر الأسماء واستخدامها- أسماء الأبطال والأعمال التى يرتبطون بها، مقاطع من أفلام أو أبيات من أغاني، أو أسماء أفلام مشهورة- وهى كلها جزئيات تستخدم فى الحياة اليومية كنوع من اختزال الحبكة أو النص التى ترد فيه. وبالرغم من أن استلهام أمثال تلك النصوص قد يحدث فى السياقات الشفاهية، فلا يمكن فهمه فى إطار الشفاهية فقط، كما أن فهمه يتعذر كذلك فى الإطار المحلى الخالص.

ولكن ذلك لا يعنى أن الحديث عن الثقافة الشعبية يمكن رده إلى لغة علامات مكونة من جزئيات نصية من أمثال تلك التى يقتبسها الناس فى نقابة المحامين. يدخل الناس أيضا فى محادثات مباشرة حول فيلم معين أو عرض تليفزيوني، ولكن تلك المحادثات تفترض سلفا المعرفة بنصوص محورية ، وعندما دخلت مع مصريين فى محادثات حول الثقافة الشعبية كانت تلك التفاعلات تجميعية بمعنى أننى أنا الغريب قد بدأتها. ولكن تلك المناقشات ما كانت لتفيد إلا حين تعلمت شيئا من الأسماء التى تسيطر على أى مداخلة تخص الثقافة الشعبية وبناء الخطاب الذى يعرف بالنصوص التى تقف خلف الأسماء وطريقة استعمال تلك الأسماء فى المداخلات الاجتماعية.

ولكن التركيز الكامل على مثل تلك المناقشات قد يعطى الانطباع بأن السياق الاجتماعى للثقافة الشعبية سياق محدد، فالثقافة الشعبية تشابه طقسا يلخص بشكل ما النظام الاجتماعى فى مواقف محددة تحديدا دقيقا. ويمكن ذكر أسماء الفنانين فى أى سياق تقريبا ليتحقق غرض ما، وقد كان أصدقائى ومعارفى فى مصر يفعلون ذلك فعلا باستخدام عدد ضخم من الأعمال الفنية التى كبروا وتربوا عليها فى مصر (أفلام

مصرية، وأخرى كتبت للمسرح فى الأساس وعدلت لتناسب السينما بعد ذلك، أفلام مصرية مستوحاة من روايات مصرية، وأفلام مصرية مستوحاة من روايات أجنبية، وأفلام مصرية مستوحاة من أفلام أجنبية، وأفلام مصرية مأخوذة من شكسبير، واقتباسات مصرية من أفلام غربية معاصرة، وأفلام مصرية مقلدة لأفلام مصرية قديمة، وأفلام مصرية تضمن إشارات لأفلام سابقة فى سياقها فى الحكي، وممثلون تكونت شخصياتهم السينمائية من تراكم عروض فيلمية ومسرحية وتليفزيونية، والأغنيات التى طوعت أنماط غربية للذوق المصرى، وأغنيات استخدمت الموسيقى الغربية لأغانى معينة واستبدلت كلماتها بكلمات عربية). وعلى ذلك فإن تباديل التحويل والتأثير لا تنتهي. وللتوصل إلى شيء يشبه ولو من بعيد فهم المصرى لكيفية استخدام المصريين لحصيلتهم المشتركة من الشخصيات والصور، فإن من الواجب توفر فهم للنصوص الشعبية مشابه لما يفعله المستشرقون بالنصوص التراثية من مقارنتها بسياقات نصية مختلفة، وربطها بعضها ببعض ومقارنتها ببعضها البعض وتصنيفها، وليس كوهم الأنثروبولوجى حين يقضى فترة فى صحبة ممثلين من أبناء الثقافة واكتساب اللغة فى ميدان الدراسة بينما يعتمد على النظريات للقيام بباقى العمل.

ليس للثقافة المصرية حدود رأسية أو أفقية، ولا بداية لها ولا نهاية. فيمكننا أن نبدأ بعادل إمام لنجد أنفسنا فى حى العتبة، كما يمكننا أن نبدأ من "لو كنت غني" لننتهى بعدوية. ويمكننا شق طريقنا بسهولة إلى نقابة المحامين مما يؤكد أن تداخل نصوص الثقافة الشعبية المصرية يقدم لما هو متعارف عليه باسم الثقافة الرفيعة بنفس الدرجة التى يقدم بها لتصنيفات الثقافة المتدنية المحتقرة التى لا يعترف بها الأكاديميون. ولكن ذلك لا يعنى أن التداخل المجنون فى نصوص الثقافة الشعبية المصرية دون بناء. ففيلمى "لو كنت غني" و"شعبان تحت الصفر" ينتميان لبعضهما البعض ؛ فهما تنويعات على موضوع الحداثة التى أخطأت الطريق. أما فى الفيلم الأول فإنها تقوم ولكنها لا ترد إلى صالح عهدها فى النسخة الأحدث. وكلا الفيلمين ينم عن أيديولوجية حداثية متأصلة فى سياق الحكى ويتم بناؤها عن طريق سياقات حكى أخرى متعددة ونسق مؤسساتى يزداد اتساعا. والفيلمان معا يدللان على هوة واسعة بين حقبتين فى التاريخ المصرى الحديث: الأولى تمتد من بداية القرن (عندما أصبح التحديث قلقا ضاغطا فى مصر) حتى عام ١٩٦٧، والثانية تبدأ من عام ١٩٧٣ .

كانت سنوات التحول فيما بين ١٩٦٧ ١٩٧٣ سنوات غليان. ففى عام ١٩٦٧

عاشت مصر تجربة تسببت فى زعزعة ثقتها بنفسها وهى هزيمتها من إسرائيل، مما أدى بمصر والعالم العربى إلى إعادة النظر فى الفرضيات الثقافية التى تقوم عليها حداثتها، وإن لم يكن هذا يعنى بالضرورة إهمال تلك الفرضيات. واستعادت مصر شرفها على أرض المعركة فى نهاية تلك الفترة الانتقالية فى عام ١٩٧٣، ولكن تلك المكانة العسكرية الرفيعة تزامنت، وللسخرية، مع صدمتين: الأولى هى تحول مركز القوة فى المنطقة من مصر إلى بلدان الخليج العربى المنتجة للبترول، والثانية هى ما يراه بعض الناس حتى الآن على أنه استسلام اقتصادى للغرب- عملية تبنى قصرى لسياسة سوق حرة تسمى فى مصر بسياسة الانفتاح الاقتصادي. وفى مصر ما قبل عام ١٩٦٧، كانت البلاد، فى تقديرها الذاتى كما فى تقدير الكثيرين من الأجانب، على طريق التحديث الحتمي، وبعد ١٩٧٣ ازدادت خطوات التغير سرعة. ومع ذلك فقد أصبح من الصعب استنباط منطق توحيدى لتلك التحولات (٧).

التحديث (الحتمى فيما قبل ١٩٦٧، والمحاصر فيما بعد ١٩٧٣) هو مفتاح الثقافة الشعبية فى وسائل الإعلام. ما هو التحديث فى مصر؟ فى الغرب، يركز التحديث على قطع الصلات كوسيلة لتمهيد الطريق أمام أنماط اجتماعية أكثر عقلانية، وهى عملية يسميها هرفى (١٩٩٨) بـ"التدمير البناء". والحداثة المصرية عقلانية أيضا، ولكنها تركز بشكل أكبر على المحافظة على التواصل بالماضي. وأصبحت وسائل الإعلام فى القرن العشرين وسيلة مهمة لنشر مبادئ أيديولوجية الحداثة فى مصر، والسبب فى ذلك يرجع جزئيا إلى أن الحداثة مرتبطة بشكل عضوى بالفكر القومي. فكما يقول بندكت أندرسن: "أدى نشوء ما يمكن تسميته بالتاريخ المقارن إلى ظهور مفهوم الحداثة الذى لم يكن معروفا من قبل، والذى يوضع فى وضع التناقض مع مفهوم القدم، ولا تكون المقارنة دائما لمصلحة الأخير" (أندرسن ١٩٩١). ولكن اختراع الحداثة نفسها هو الذى يمكن من تخيل وجود تاريخ منفصل عن الكزومولوجيا، وهو المطلوب إذا كان للناس أن يبدءوا فى التفكير فى إطار ما يسميه أندرسن بـ"الجماعة المتخيلة" مشتركين فى مساحة مكانية محددة فى سياق التاريخ الإنساني. ومع ذلك فإن التغييرات الجذرية التى تسبب فيها التحديث فى كل المجتمعات تخف حدتها جزئيا عن طريق ظهور أو اختلاق الشخصية القومية المحافظة أو الناظرة للوراء. ونستطيع أن نقول إن تلك الفكرة محل تركيز العلماء لبعض الوقت، وللتمثيل على ذلك فلننظر إلى الاقتباس التالى من جشوا فشمان ١٩٧٢ ؛ إذ يقول:

من الواضح جدا وجود جدلية فى البنية الداخلية للقومية، وهى التوتر الحتمى الكائن بين مكوناتها الأساسية. ومن أوضح تلك التوترات ذلك التوتر بين متطلبات التحديث ومتطلبات التأصيل. فالأولى تركز على الإجراءات العملية التى تتطلبها عمليات الدمج السياسى والإداري، وتتوجه بشكل ثابت للحلول الأحدث والعقلانية والكفء لمشاكل اليوم والغد. أما الثانية فهى تركز على الإجراءات العاطفية التى تتطلبها عمليات الدمج الثقافى الاجتماعى القائمة على التواصل، وتتوجه بشكل ثابت ناحية التعبير عن تراث الأمس والماضى البعيد بشكل أنقى وأصدق (٨).

يحافظ الكتاب المعاصرون على نفس صيغة فشمان للقومية، ولكن مع اختلاف التركيز (٩). وبالتالي، فعندما يكتب ناقد مصرى يعمل فى أكسفرد، وهو مهاجر إلى الغرب، عن "الأدب العربى الحديث" فى الخارج، وفى جريدة عربية منشورة فى القاهرة، فإنه يكتب فى سياق قومي. فيقول بدوى أن الأدب يمثل نقطة انطلاق من وجهة نظر المتعلم العادى فيما يخص التغيير، فهى نقطة تحول تعكس الرغبة الكامنة فى المجتمع للتحديث والتغيير. ويضيف بدوى أنه على الجانب الآخر فالأديب رجل يؤمن بالاستقرار والثبات كإنسان يحافظ على قيمه وموروثه اللغوى والأدبى الخاص. ولذلك يبدو من الممكن أن نقول إن بداية التحول والنهضة فى الأدب العربى الحديث تكمن فى تحول الأديب العربى من أقصى التطرف فى المحافظة والثبات إلى التحرر والتطور.

العلاقة الوثيقة ما بين الحداثة والقومية تجعل من الراديكالى المحافظ عنصرا مشتركا بين كل المجتمعات المعاصرة. ولكن حداثات المجتمعات المختلفة، بالطبع، لها سماتها المميزة الخاصة بها. ففى حالة مصر والعالم العربى تتجلى هذه العلاقة الفريدة بين الحداثة والقومية بوضوح فى اللغة.

كانت الثقافة الجماهيرية مهمة من الناحية اللغوية فى مصر ؛ لأنها، تاريخيا، كانت

وسيلة لتحقيق الهوية القومية مختلفة كيفا عن الخطاب الرسمي. فقد كان كل من الخطاب الرسمى والشعبى متمايزين مفهوميا دائما. ففى كل من مصر والغرب، بدأ التحديث بإعادة اكتشاف أو إعادة بعث اللغات الكلاسيكية. فحاول الأوروبيون كتابة اللاتينية الكلاسيكية بدلا من اللاتينية الشعبية أو اللهجات المحلية التى كانوا يتكلمونها، ولكن بمرور الوقت أهملوا اللغات الكلاسيكية ليتوجهوا إلى لغات محلية مقعدة أكثر عملية وأسهل فى تعلمها. وقد عظم استخدام اللغات المحلية من الآثار المترتبة على تكنولوجيا الطباعة أيما تعظيم، وأصبحت قوة كبيرة فى صالح القومية الأوروبية. أما فى حالة مصر والعالم العربي، فإن اللغة الكلاسيكية عنصر جوهرى فى الممارسات الدينية، وليس من الممكن أن يتم إهمالها بشكل واع ومعلن. فمن الناحية النظرية إذن، تكون اللغة المحلية القومية لكل البلدان العربية لغةً متخطية للمحلية، تكون العربية الكلاسيكية (بالرغم من كونها محَدَثة ونحوها مضبوط) تنويعة منها. فحاول الأوروبيون أن يكتبوا مثل شيشرو، وحاول العرب أن يقلدوا القرآن مع اليقين بأن الوصول إلى درجة فصاحة القرآن أمر يتخطى طاقة البشر. ولكن، وعلى العكس من الأوروبيين الذين أهملوا نموذجهم الكلاسيكى للفصاحة اللغوية مع بدايات الإصلاح، فقد استمر الكتاب العرب يصرون على الكلاسيكية كمثال أدبى بالرغم من أن الأسلوب الكلاسيكى الحديث يختلف فى الممارسة من إقليم إلى إقليم اختلافا عظيما، ويستمر فى التطور وبجانب الالتزام بالنمط الكلاسيكى الذى تبرره الثقافة والأيديولوجية، ظهرت لهجات محلية مقعدة تستمد مرجعيتها من السياق المحلي. وكان لوسائل الإعلام دور هام فى ترسيخ هذه اللغة المحلية الجانبية، والسبب بصفة خاصة هو سماتها الوافدة: فليس هناك قواعد وأصول واضحة تتبع فى الوسائل الجديدة كما هو الحال عند الكتابة. وعلى ذلك، فإننا نتعامل فى مصر مع نوعين من اللغات المحلية القومية– واحدة جد كلاسيكية ورفيعة فى المقام ولكنها صعبة التعلم وغير واضحة السياقات، والثانية عامية سهلة فى الفهم وعملية جدا ولكنها فقيرة فيما يتعلق بالتقدير والاحترام. ولكن فى الممارسة الغوية تكون أنماط التعبير أكثر تعقيدا مما يقترحه هذا النموذج الثنائى التخارجي، ولكن، أيديولوجيا، يبقى الفارق.

وبعد بدايات السبعينيات ، بدأ التوازن الدقيق للتحول الحداثى من خلال الوسيلة

الكلاسيكية والخيال القومى الكائن فى لغة محلية فى الانحلال فى مصر. والفارق بين فيلم الثمانينات "شعبان تحت الصفر" الذى غنى فيه الفنان الشعبى المرفوض رسميا تلك السطور التى استلهمتها صديقتى فى نقابة المحامين فى لحظة إحباط وبين سابقه فى عام ١٩٤٢ "لو كنت غني" يدلل على التمايز بين الثقافة الشعبية الحداثية فيما قبل السبعينات وأنماط الإنتاج اللاحقة والأكثر غموضا. ففى الفيلم الأصلي، تم حل مشكلات التحديث بشكل كامل من خلال تدخل الأرستقراطى المتعلم الذى لا يملك المال فقط، إنما يملك سر المهنة الذى يمكنه من إدارة المؤسسات الحديثة. ينتهى فيلم "لو كنت غني" وكل فرد يعود لمكانه الصحيح: العمال السعداء يرقصون فى الشوارع والأرستقراطى المتعلم يتزوج من فتاة متعلمة من حى مصرى شعبى فقير، وهو المزج المثالى بين الثقافة الرفيعة والثقافة المتدنية لخدمة التحديث.

كما كان الحال فى فيلم ١٩٤٢ فإن "شعبان تحت الصفر" الأكثر حداثة يلقى بشخصياته فى خضم مشكلات مماثلة لواقع الحياة الحديثة. ولكن لا يوجد هذه المرة أرستقراطى متعلم ليظهر ويقوم بدور المنقذ. ولا توجد صورة للطبقة المتوسطة الناجحة. ومحو الطبقة المتوسطة– نقطة تركيز الأيديولوجية الحداثية والقومية – هو الموضوع الأكثر إلحاحا فى "شعبان تحت الصفر". ينتهى فيلم ١٩٤٢ وكل الناس يعيشون سعداء بعد ذلك، ولكن فيلم ١٩٨٠ ينتهى والبطل (الموظف والوريث المتعلم للتقاليد الحداثية) يذهب مقيدا إلى السجن.

وضع فيلما مثل شعبان تحت الصفر ومغنيا مثل عدوية فى سياق اجتماعى وفنى أوسع يجعل اقتباسا واستلهاما لنص من أمثال "زحمة يا دنيا" فى نقابة المحاميين أمرا سهل الفهم. فالفيلم والمغنى رمزان لوقت لم تعد فيه صيغ الثقافة الجماهيرية الحديثة ذات معنى لأن الأيديولوجية والمؤسسات التى ارتكزت عليها لم تعد تبدو ممكنة بشكل حقيقي.

تكثف الثقافة الجماهيرية، إذا وضعت فى سياقها السليم، الكثير عن أوضاع مصر الحديثة. وفى هذا الحال، فإن صعقة الاحتقار التى يعبر عنها اقتباس أصدقائى للأغنية السوقية فى السياق الرفيع الذى خاب تعد دالة. وفى مايو من عام ١٩٩٤ وبعد

أشهر من حلف اليمين الذى دشنت فيه بنت صديقى محامية، فإن النقابة بدأت تنادى بإضراب عام عندما عذب عبد الحارث مدني- أحد أعضاء النقابة- حتى الموت لدفاعه عن الإسلاميين فى المحكمة. وردت الدولة على التهديد بالإضراب بحملة اعتقال جماعية للمحامين. قد تكون الغازات المسيلة للدموع وسجن المحامين مسألة شائعة فى أمريكا فيما بعد الحداثة، ولكن لا بد أن نضع فى اعتبارنا أن هذا هو آخر شيء نتوقع أن نراه. وقد حدث ذلك بالفعل في مصر وكان الحدث بعيدا عن التأييد الشعبى كل البعد. ومع ذلك فإن قمع نقابة المحامين كان دلالة على عدم جدوى الأيديولوجية والمؤسسات المرتبطة بالحداثة المصرية. ومن هنا جاء ظهور الثقافة الشعبية غير المنتمية لأحمد عدوية وعادل إمام. ويصبح لـ"زحمة يا دنيا" رونقها الخاص جدا إذا ما كانت العملية الرمزية لدخول المرء فى الطبقة المتوسطة لا تشبه إلا محاولة الصعود إلى أوتوبيس مزدحم.

الفصل الأول

الراية البيضاء

يبدأ المسلسل بمشهد طبيعى حالم يرتسم على شاشات التليفزيون: المشهد هو عدد من طيور النورس المسالمة تدور فى سماء زرقاء صافية، وكورنيش الإسكندرية بعماراته السكنية الجميلة المرصوصة بطول خليج البحر المتوسط، الريح تهب على الكورنيش والقوارب تتهادى على الأمواج الرقيقة. وفجأة تظهر قرقعة هائلة كما لو كانت طلقة مدفع. وبعد ذلك بثانية تظهر موجة مسالمة تغطى الكورنيش. ويختفى الانزعاج المؤقت ليعود بعد لحظة عندما تلمع صور قذائف المدفعية ومساكن متهدمة وطائرات تقصف مدنا مسالمة بسرعة بين مشاهد الأمواج. وبالتدريج يحل منظر التدمير العنيف محل مشهد الأمواج الصاخبة. وبعد ذلك، يحل البولدوزر محل المدافع بالتدريج أيضا . ولا يبدو هذا البلدوزر واضحا تماما بسبب كونه مجرد مجرفة حديدية تكاد تبتلع الشاشة . وفجأة ، يتجمد هذا البلدوزر ويتدخل صوت نسائى رصين معلنا أنها ليست حربا عالمية جديدة ولكنها "فضة". يظهر أمامنا وجه سيدة ضخمة ممتلئة القوام فى الستين من العمر، ترتدى إشاربا لامعا مرصعا بالأحجار والترتر. فمها فاغر لأنها تصرخ: "ولا يا حمو، التمساحة يالا".

تبدأ بعد ذلك أغنية التتر: يعزف العود مصحوبا بالأورج. يحل مشهد يبين شوارع الإسكندرية ورجل له لحية يصور أحد الفيلات على الكورنيش محل السيدة السوقية بينما يبدأ صوت فى قراءة كلمات مكتوبة على الشاشة:

"فى حب الإسكندرية الجميلة وفى حب كل ما هو جميل وأصيل، أسامة أنور عكاشة ومحمد فاضل يقدمان روايتهما الجديدة "الراية البيضاء".

يرتفع صوت الموسيقى. وعلى الشاشة، نشاهد الفيلا فى كدر بيضاوى والبولدوزر

يتحرك للأمام فى داخل مربعات تظهر فى خلفية الشاشة خلف الشكل البيضاوي، بينما تظهر مجموعتان من الأسماء على الشاشة مقدمان فى شكل فريقين. كل هذا المشهد الصاخب يذوب فى لقطة أخرى للشاطئ بينما يدق ناقوس، مما يشبه بداية مباراة الملاكمة. وتلمع آخر كلمات المقدمة على الشاشة: "الجولة الأولى".

وفى هذا الوقت، أصبح الكثير من المشاهدين مهتمين بما كان يحدث. كان اليوم هو الخامس من ديسمبر عام ١٩٨٩ ، السابعة مساءً بالتقريب. وبالرغم من أن المسلسل كان يبدو تجريبيا فى نظرية المونتاج، فإن شخصية "فضة المعداوي" كانت هى التى قدمت هذا التقديم الرائع لمسلسل "الراية البيضاء". وتمت إذاعة هذا التحول من النوارس المسالمة إلى البولدوزر الصاخب على طول خمسة عشر أمسية لاحقة لجمهور يزداد كل يوم تكاثرا واهتماما، ويشهد على ذلك خواء الشوارع وقت العرض، وبدخول أسطورة "الراية البيضاء" فى المحادثات اليومية. ولا توجد فى مصر إحصاءات لتحديد أعداد المشاهدين ولذلك اعتمدنا على ملاحظتنا المباشرة.

لقد أصبحت مقولة "فضة" عن التمساحة مشهورة، وهى السيارة التى إذا اشتراها الفرد بشكل قانوني، فإنه سيدفع حوالى ربع مليون جنيه مصرى ضرائب وجمارك أثناء عرض المسلسل. أما المرسيدس ٢٣٠ أو ٢٠٠ الأقدم فاسمها "الخنزيرة" والنمط الأحدث يسمى "زلمكة"، وكانت الأسماء المستعارة لتلك السيارات تعد لغة متدنية أو حتى لغة سرية فى بعض الأحيان. وبالفعل، فإن كل شيء فى مظهر "فضة" وسلوكها ينضح ويصرخ بالسوقية ومقصود به أن يبين ذلك للمشاهدين. وكان هذا الرصد الغنى لذلك الشر المتجسد فى "فضة" نجاحا تاما بكل المقاييس. وكان إيشارب "فضة" المرصع بالأحجار والترتر محاكاة للحجاب الإسلامى الذى ترتديه النساء للحشمة أمام الناس. وكان كلامها، بغض النظر عن إشاراتها للتمساحة، دالا على تدنى المستوى الاجتماعى بشكل لا يسمح بالخطأ. فهى تستخدم "ولا يا حمو" بدلا من "ولد يا حمو" الأقل سوقية، وبدلا من "يا محمد". وشكل نداء "فضة" على سيارتها ظاهرة تشبه ظاهرة Dirty Harry الأمريكية، وكما تدخل مثيلات تلك الجمل اللهجة المحلية، فقد دخلت "ولا يا حمو" العامية المصرية.

وأصبح نداء "فضة" على سيارتها جملة لافتة للانتباه ؛ لأن المسلسل الذى ظهرت فيه مسلسل شد الجماهير.

القصة باختصار هى قصة صيادة سمك تسمى "فضة المعداوي" التى كانت مجرد معلمة وأصبحت سيدة أعمال مليونيرة. ويتكشف المسلسل والحبكة عن أن تصاعد تلك المعلمة كان نتيجة لطرق غير مشروعة، وعلى طول الـ١٥ حلقة، تحاول "فضة"، بطرق، غالبا ما تكون غير مشروعة، أن تحصل على فيلا يملكها "الدكتور مفيد أبو الغار" وهو دبلوماسى متقاعد عاد إلى مصر حديثا بعد غياب ثلاثين عاما. وترمز الفيلا- التى بناها الأوروبيون فى القرن التاسع عشر ، ولكن الوطنيين المصرين استخدموها بعد ذلك- إلى النهضة الثقافية العربية. "الدكتور مفيد" صاحب الفيلا رجل يحافظ على كل ما هو جميل فى ثقافته، ويأخذ كل ما هو جميل من الثقافات الأخرى. وبفعل ذلك، يصبح نموذجا لصورة مصر الحديثة. بشكل تجريدى بحت، ترصد المعركة المكونة من خمس عشرة حلقة حول الفيلا صراعا بين الخير والشر. فلنقل بعبارة أخرى إن المسلسل، فى الحقيقة، صراع مصرى للحفاظ على الهوية المحلية، ولكن المعركة تصبح معركة حول الحضارة ذاتها، كما يقترح ذلك ظهور الدبابات والطائرات والبولدوزر.

كان استخدام جملة التمساحة استخداما فكاهيا فى العموم، فقد كان لى صديق يعيش فى حى شعبى فقير فى القاهرة، وفى يوم من الأيام غادر منزله ونادى على أخيه محمد قائلا: "ولا يا حمو، الشنطة يالا". ولم يكن من الممكن أن يستخدم صديقى هذا تلك العبارة، أو يستخدمها الآلاف غيره، ما لم تكن تلك الفكاهة تلمس شيئا حقيقيا- وهو أن شخصا من الذين يتكلمون بنفس طريقة "فضة" لا يمكن أن يحصل على التمساحة بالطرق القانونية- ولكنها أيضا فكاهة غامضة. فالكثيرون من الذين تعودوا الحياة بجنيهات قليلة كل شهر يقولون بقليل من الثقة إن شخصا يستطيع أن يتحمل سعر سيارة بـ٢٥٠٠٠٠[1] لا بد أن يكون لصا، ولكن هذا النوع من السيارات ليس بالنادر فى القاهرة. والدليل على ذلك أن شابا قال إنه استطاع عد ٢٥ سيارة من طراز المرسيدس الفاخر فى الثلاث دقائق التى استغرقها فى عبور كبرى من طرف النيل للطرف الآخر. وقال إن المرور كان مزدحما على غير العادة يومها ، ولكنه أيضا

عد السيارات التى تمشى فى اتجاه واحد فقط من الكوبري. وعلى ذلك فإن أساس الفكاهة أساس واقعى.

وأصبحت شخصية "فضة المعداوي"- لفترة من الزمن- مرادفا للطمع والسوقية؛ فقد سمعت قصص أخرى عن "فضة": ففى إحدى الحافلات المزدحمة، اتهم رجلاً ما شخصا آخر تعدى حدود اللياقة بأنه "فضة" وفى أحد اجتماعات مجلس أحد الأقسام، وفى مجادلة من المجادلات بشأن إمكانية تقديم مواد وفصول إضافية للطلاب، اتهم أحد الأساتذة الجامعيين مخالفيه فى وجهة النظر بتكريس روح "فضة المعداوي". وعرف ميكانيكى المعنى الذى كنت أقصده دون أن يكون قد شاهد المسلسل، وذلك عندما أخبره أحدهم بأنه المسلسل الذى يحتوى على "ولا يا حمو". فعندما تذكر العبارة اندفع يبكى سوء استخدام الثروة وعدم جدوى التعليم فى مواجهة الطمع الغاشم.

واستخدمت الصحافة أيضا "الراية البيضاء" كإشارة فى سياق الظلم الواقع على الفقراء والضعفاء من قبل الأغنياء: ففى السابع عشر من مارس ١٩٩٠ ، نشرت جريدة "أخبار اليوم" مقالا تحت عنوان: "بلدوزر فضة المعداوى يظهر فى الدراسة"، ليصف محاولة لهدم مصبغة ورثها عدد من الأقارب الجشعين أرادوا هدمها مع المبانى المحيطة بها لكى يبيعوا الأرض الفضاء للمستثمرين بسعر أعلى بكثير. حاول الملاك تنفيذ فعلتهم هذه عن طريق إرسال البلدوزر مصحوبا بعدد من البلطجية فى الساعة الرابعة صباحا إلى الموقع، وكان مدير المصبغة بداخل المبنى ساعة الحادث، وكان من الممكن أن يدفن تحت الأنقاض لولا الجيران الذين تصدوا للبلدوزر. وفى نفس الوقت وقف لهم عشرة من البلطجية المسلحين بالمسدسات والكزالك والسيوف. وتعطل هدم المبنى لبعض الوقت، ولكن الملاك استطاعوا تنفيذ خطتهم فى النهاية. وفى النهاية جلس الجيران فى طريق البلدوزر الذى كان فى طريقه لهدم باقى الحوائط. ذهب فريق منهم لعمل محضر فى الشرطة بينما وقف الملاك يصبون عليهم السباب واللعنات. وكانت النتيجة الوحيدة لذلك هى القبض على سائق البلدوزر بينما ظل الملاك أحرارا.

وفى نفس الجريدة وفى الثالث من مارس ١٩٩٠، تظهر مقالة باسم "المعلمة فضة تظهر فى جبل المقطم".كان الضحية هذه المرة هو مصطفى حسن البطل الرياضى

المصرى السابق الطاعن فى السن، وقد ضرب عندما وقف للبلطجية- دفاعا عن بيته- الذين أرسلهم فاكهى كان قد اشترى الأرض القائم عليها منزل مصطفى حسن. رفض حسن أن يستسلم كما فعل سكان الدراسة قبل ذلك. ولكن المقاومة لم تُجدِ؛ فقد هاجم البلطجية زوجة حسن كما ضربوه وطعنوه وتركوه بين الحياة والموت. وأظهرت صور مصطفى حسن الملحقة بالمقال أنه رجل كبير فى السن وذو شعر أبيض، وكان يشير إلى أماكن كسور ساقه وجروح جسمه من موقعه فى المستشفى.

الكثير من الناس صنف المسلسل على أنه طرح جدلى مضاد لنفوذ المال. فمن الشكاوى المعتادة التى كثيرا ما ترددت فى سياق الحديث عن "الراية البيضاء" أننا "بقينا بلد فلوس"، وبعض الناس يرفضون قبول فكرة أن تكون هناك فواصل واختلافات جوهرية فيما بين الأقوياء من أمثال "فضة" ومالك الفيلا، مهما كان الفرق فى مستوى التعليم بينهما. وقال لى أحد سائقى التاكسى إن هناك أناسًا ذوى سلطة ، كما أن هناك أناسًا لديهم أموال، ولا يمكن أن يكون هناك صراع بينهم. والأكثر شيوعا، مع ذلك، أن تجد التعادل بين سلطة المال والصراع الطبقى تعادلا محل نقد؛ فقد اندهش الكثيرون لتهديد شخص من الطبقات الدنيا من أمثال "فضة المعداوي" لشخص كان موظفا سابقا فى السلك الدبلوماسى وقالوا إن ذلك الوضع وضع جديد حادث. وقال أحد ميكانيكى السيارات إن مسلسل "الراية البيضاء" يوضح درجة الجهل الموجودة فى هذا البلد، فلم يكن الوضع كذلك فى الأزمان السابقة. فلم يكن من الممكن أن تفعل معلمة ومحامى ما فعلا، ففى الماضى ما كان لرجل مهم مثل هذا- "مفيد أبو الغار"- إلا ليأخذ مكانه الذى يستحقه، وكانت المسائل ستجرى كما كان ينبغى لها.

يكاد أى شك ينمحى فى أن "الراية البيضاء" تثير الصراعات الطبقية، أو فى أنه جر الناس لجانب الحكومة. والذى لا يسمح لتلك الشكوك بالكينونة هو التعقيد الكبير فى استقبال المسلسل. فقد تجمعت جماعات كبيرة للمقابلات الجماهيرية العامة التى يعقدها المخرج – وأحيانا – والمؤلف والممثلون ليناقشوا العمل مع المشاهدين المهتمين [٢]. وكانت تلك الجماعات مقسمة تقسيما عادلا بين الرجال والنساء والغالبية كانت من الطبقة المتوسطة. وبالرغم من أن مقالات الصحف واعتراضات المستنكرين

لسطوة المال والسلطة تقول بأن الناس غاضبون غضبا شديدا وأنهم لن يتحملوا الوضع بعد ذلك، فقد كان الجو العام فى تلك المقابلات العامة هو جو الاهتمام والقلق المتحفظ والمنظم. وقد كان واحد من الأسئلة التى وجهت لمحمد فاضل مخرج المسلسل فى أحد تلك اللقاءات فى الإسكندرية: لماذا اخترت أن تجعل "فضة" سيدة و"مفيد أبو الغار" رجلا؟ وقد كانت إجابة محمد فاضل أنه أراد بذلك أن يحقق الفصل التام بين النوعين، وأن يرفع الشعور بالخير فى مقابل الشر. لقد بدأ بشكل واعٍ فى بناء قصة تدور كلها حول محور واحد، وهو: التضاد الكاريكاتورى بين الخير والشر بشكل أساسي.

ولكن لماذا يروق مسلسل يرسم الخير والشر فى سياق طبقى واضح لجمهور أغلبه من الطبقة المتوسطة التى لا تحتاج أن تعلن ولاءها أو تضامنها مع واحدة من الجبهتين المتصارعتين؟ من أجل فهم خصوصية مسلسل مصرى كـ"الراية البيضاء" الذى جذب الملايين من المشاهدين، فإننا نحتاج أن نلقى نظرة متفحصة على العمل وسياقه:

من النظرة الأولى، يبدو الصراع الحاد بين الخير والشر صراعا ميلودراميا وهو الجنس الفنى الذى عادةً ما نعتبره مضادا للمنظور "الواقعي" (٣). ولكن الشخصيات والأحداث الدرامية والواقعية على حد السواء قد تكون موسومة بالفوارق الكبيرة فيما بينها كما تقترح الميلودراما. فالقاهرة، على أى حال، مدينة تعبر فيها ٢٥ سيارة قيمتها ٢٥٠٠٠٠ جنيه بجوار جماعات من العمال يتقاضون رواتب لا تتجاوز ١٠٠ جنيه شهريا، وذلك فى غضون الثلاث دقائق التى يستغرقها عبور أحد الكباري. ومن الممكن أن يكون تجاهل هذه الهوة الكبيرة ممعن فى عدم الواقعية أكثر من جعلها الدافع الأساسى وراء قصة العمل . وعلى أى حال، لا يقدم مسلسل "الراية البيضاء" حلا منسقا وشاملا للمشكلات المطروحة كما هو المتوقع من الميلودراما. نعم، كان الجانبان المتصارعان محددين بدقة تامة، ولكن العلاقات فيما بينهما علاقات غامضة كما هو الحال بالنسبة لأشياءَ كثيرةٍ فى مصر الحديثة.

فريق عمل كله من النجوم

يعتبر المشاركون فى "الراية البيضاء" من أحسن الفنانين في مصر ؛ فمحمد فاضل قام بإخراج عدد كبير من المسلسلات التليفزيونية أهمها تقريبا مسلسل "القاهرة والناس". وكان هذا المسلسل- الذى أذيع فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات- غير عادى فى أنه يشبه حلقات الكوميديا الفكاهية الأمريكية أكثر مما يشبه مسلسلا تليفزيونيا مصريا. ظلت شخصيات الحلقات ثابتة، بينما كانت القصة مقسمة لحلقات غير متصلة مدة كل منها نصف ساعة، وتكررت فيها موضوعات أساسية معينة مثل التحديث والأصالة الثقافية. وغالبا ما يكون هناك تصارع فيما بين العنصرين، وينتهى بتمازج فيما بينهما، فقد كانت "القاهرة والناس" كوميديا.

كاتب "الراية البيضاء" هو أسامة أنور عكاشة. مثل محمد فاضل ، معروف عن عكاشة أنه واحد من رواد كتابة المسلسلات للتليفزيون فى مصر. ويذهب البعض لدرجة القول بأن عكاشة هو مؤسس الأدب التليفزيوني. فيرى سمير الجمل، الذى ألف كتابا عن عكاشة، بأن مؤلف "الراية البيضاء" يعيد تقديم الدراما التليفزيونية لنا من جديد فى شكل روائى يحمل طابع نجيب محفوظ وقدرة يوسف إدريس وعمق يحيى حقى (سمير الجمل، ١٩٩١، ص ٩) [٤]. كتب عكاشة سيناريوهات مسلسلات تليفزيونية كثيرة ناجحة جدا من ضمنها "ليالى الحلمية"- وهى دراما تاريخية تقع أحداثها بحى الحلمية بالقاهرة، وتمت إذاعتها فى شهر رمضان من عام ١٩٨٨ - ١٩٩٢ ، وكذلك كتب "الشهد والدموع" ، وهو مسلسل حاز على إعجاب المشاهدين عندما تمت إذاعته فى ١٩٨٤ وما يزال يذكره الشباب فى سن الجامعة بإعجاب [٥]. ويقال إن "الشهد والدموع" أول مسلسل يوحى بفكرة عقد لقاءات جماهيرية لمناقشة العمل الدرامى (انظر المرجع السابق، ص ١٧).

ويؤكد المعجبون بأعمال أسامة أنور عكاشة أن فنه يحمل شخصية مزدوجة: فمن ناحية ، تعد قصصه أدبا، ومن ناحية أخرى ، تروق تلك الأعمال الأدبية للجماهير . فحسب ما يقول سمير الجمل، فإن دراما عكاشة قد تخطت حواجز اللهجة العامية المصرية لتتسرب للقلوب والعقول العربية (المرجع السابق، ص١٧-١٨) . أحيانا ما

تظهر أمثال تلك العبارات والتزكيات محكمة الصياغة حول قدرة التعبير باللهجة المحلية على دمج جماهير الشعب في الفن في الخطاب الرسمي. وغالبا ما يضع هذا الخطاب الرسمي الأدب والتعبير باللهجة المحلية في علاقة تخارجية، وهذه سمة من سمات الأيديولوجية الحداثية، وسوف نتطرق للحديث عنها فيما بعد. ويكفينا الآن أن نسجل شغف النقاد بمدح الفنانين الذين يرونهم قادرين على استخدام تعبير راقٍ باللهجة المحلية. فقد قال أحد النقاد إن أسامة أنور عكاشة قد جعل من كاتب السيناريو نجما: فبينما يكون باقي الكتاب مجهولين بالنسبة لكل الناس، يكون أسامة أنور عكاشة نجما مشهورا عند الناس في الشارع. وتصبح من خلاله أسماء مثل عم سيد العجلاتي أو أي اسم من الأسماء التي تعكس الحياة الجماهيرية مشهورة مثل نجيب محفوظ ولاعبي كرة القدم وممثلي السينما ونجوم الغناء مثل أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وعبد الوهاب (محسن زايد، المرجع السابق، ص١٨-١٩).

وبشيء من التضخيم، يمكن أن نقول إن عكاشة كان اسما مشهورا بعيدا عن عالم التسلية والإنتاج الفني. وللحق، لم أقابل أحدا وضعه في نفس مرتبة عبد الوهاب أو أم كلثوم، وهما من نجوم الموسيقى من عينة فرانك سينترا ولويس أرمسترنج، وكنت قد قابلت الكثيرين الذين يعرفون الاسم وسرعان ما يلصقونه بـ"الشهد والدموع" و"الراية البيضاء". وبما أن المصريين ينزعون لناحية ربط الأفلام أو العروض التليفزيونية بأسماء الممثلين أكثر من المخرجين أو الكتاب، فإن ربط اسم أسامة أنور عكاشة بأعماله يعد دلالة على جماهيرية عريضة على مستوى رجل الشارع.

وإذا كان الممثلون، أكثر من المخرجين والكتاب، هم العنصر المهم في كل من المعرفة بالأعمال وشهرتها لدى الجماهير، فإن "الراية البيضاء" ما تزال في حال جيدة. الدورين الرئيسيين في المسلسل- "فضة المعداوي" و"مفيد أبو الغار"- لم يلعبهما أي من كبار نجوم التليفزيون المصري. ومن الممكن أن يكون السبب الأساسي أن كلا الدورين يتطلب ممثلين كبيرين في السن- واحد منهما رجل أعزب قضى ثلاثين عاما من عمره في الخارج، والممثلة الأخرى سيدة من الطبقات الدنيا، وأم لثلاثة أبناء كبار. ومن المفروض أن تكون شخصية "الدكتور مفيد" شخصية متعلمة مثقفة وواعية بالعالم،

ولكنها فى نفس الوقت مرتبطة بالرمزية المحلية للأصالة الثقافية. واحد فقط من الممثلين، جميل راتب، هو الذى يناسب الطبيعة العالمية للشخصية بشكل جيد. وبالفعل، فقد قضى جزءًا كبيرا من حياته فى الخارج. وعندما كان شابا، فقدت أسرته الأرستقراطية الكثير فى أيام التأميم. فهربوا إلى فرنسا فى الخمسينيات حيث توجه جميل راتب إلى دراسة المسرح ، ولكن جميل راتب مثّل فيلما واحدا فى مصر وهو فيلم "أنا الشرق" عام ١٩٥٨، وقد وصف جميل راتب نفسه هذا العمل بأنه فاشل، والذى أنتج لأجل صديقة واحد من ممولى الفيلم. عاد جميل راتب عودة نهائية لمصر فى عام ١٩٧٥ ليبدأ حياة فنية غزيرة.

بسبب سماته الشخصية- الوسامة الشديدة والشكل الأوروبى والصوت العميق واللكنة الأجنبية التى تطبع لغته العربية- فغالبا ما مثّل جميل رابت دور الرجل الغني، وإن كانت تلك الأدوار دائما ذات وقع أخلاقى يختلف تمام الاختلاف عن نمط أخلاق "الدكتور مفيد أبو الغار" المستقيم الحاد فى استقامته فى مسلسل "الراية البيضاء"؛ فعلى سبيل المثال، وفى فيلم "شعبان تحت الصفر" (١٩٨٠) يلعب جميل راتب دور الرجل الأرستقراطى الفاسد الذى يستغل السياسات الاقتصادية المتحررة للانفتاح الاقتصادى فى فترة ما بعد عبد الناصر [٦]. وبغض النظر عن الصدى الأخلاقى لأعمال جميل راتب، فعندما يراه الناس، فإنهم يربطون بينه وبين المال والنفوذ.

ولكن الانقلاب الحقيقى فى اختيار الأدوار فى "الراية البيضاء" كان فى اختيار شخصية الشرير- فضة المعداوي. لقد أراد المخرج محمد فاضل، حسب قوله، أن يحصل على أقصى تضاد ممكن بين البطل وممثل دور الشر. وكان اختيار واحد من الدورين ذكرا والآخر أنثى عنصرا من عناصر ذلك التضاد، ولكن ما يوحى بالقسط الأكبر من ذلك التضاد هو الفصل الاجتماعى بعوامل تشبه الطبقية والفوارق فى التعليم أيضا: فبقدر ما كانت "فضة المعداوي" جاهلة ومسطحة وفاسدة مفسدة، كان الدكتور "مفيد أبو الغار" متعلما ومثقفا واعيا بالعالم وغير قابل للإفساد. عبقرية المخرج فى اختيار الأدوار تكمن فى إدراك أن هذا التناقض المرجو يمكن إيضاحه وكشفه بشكل أفضل عن طريق وجود ممثلة تستطيع لعب الدور بشكل كوميدي. لم يرد أن

يجعل من "فضة المعداوي" شخصية يكرهها الناس بقدر ما أراد أن يجعلها شخصية يحب الناس أن يكرهونها كما كان الحال مع شخصية "جي آر" وهو شرير المسلسل الأمريكي "دلس"، والذى جعل من المسلسل شيئا أكثر من مجرد ميلودراما. وجد المخرج ضالته في سناء جميل التى لعبت دور "فضة" وسرقت الأضواء. فقد كان أداء سناء جميل، أكثر من أى شيء آخر فى "الراية البيضاء"، هو الذى جعل الشوارع فارغة من الناس الذين تجمهروا لمشاهدة المسلسل وقت عرضه.

لم تكن حياة سناء جميل مقاربة- بأى حال من الأحوال- لدورها فى "الراية البيضاء" كما كان شخص جميل راتب مناسب لدوره؛ ولدت سناء جميل فى مدينة أسيوط، وهى تنتمى لأسرة عريقة وثرية وأتمت تعليمها [٧]. يقول الكثير من الناس، وخصوصا الشباب، إنهم يتصورونها فى أدوار أرستقراطية. وبالفعل لعبت سناء جميل أدوارا أرستقراطية كثيرة وخاصة فى السنوات القليلة الماضية فى عدد من مسلسلات التليفزيون التى يمكن للشباب أن يربطوها بها [٨]. ولكن على مدى تاريخها الطويل فى التمثيل- والذى بدأته فى الخمسينيات- كانت لها خبرات واسعة بأداء كل من أدوار سيدات الطبقات الدنيا أو الأدوار البلدي. وفى النسخة الفيلمية لرواية نجيب محفوظ "بداية ونهاية" (١٩٦٠)، على سبيل المثال، لعبت دور "نفيسة" بنت المدينة الفقيرة التى تضطرها الظروف للدعارة. ودور آخر من أدوارها البلدى المشهورة كان فى فيلم "الزوجة الثانية" (١٩٦٧) حيث لعبت دور زوجة عمدة قرية فاسد يجبر فلاحا فقيرا، منافيا بذلك الشريعة الإسلامية، على تطليق زوجته الجميلة الشابة ليتزوجها هو.

وكان الكثير من أدوار سناء جميل كوميديا، وهو ما كان يبحث عنه المخرج محمد فاضل فترك حيويتها الطبيعية- بحكمته وحسن تقديره- تظهر فى العمل، وبالفعل شد أداؤها الجمهور لدرجة أن بعض الناس قالوا إنها نجحت بشكل زائد لدرجة أنها صرفت الأنظار عما اعتقدوا أن يكون الرسالة الأخلاقية التى يقدمها العمل الدرامي. ولقد بين ذلك لى أحد الشباب، من الإسلاميين المتشددين، وكان ميالا للسخرية، عندما قلت إنه من الممكن أن تكون "فضة" محبوبة أكثر من الدكتور "مفيد". ورد على الشاب متسائلا عما إذا كنت أظن أن المصريين يحبون ما تفعله "فضة". ثم قال بعد ذلك إنهم

لا يحبون أن يروا تراثهم يتهدم ، وأن يستغله الأغنياء كما يستغلون الفقراء. وأكد لى الشاب بذلك أن البعض يدرك أن "الراية البيضاء" قدمت رؤية واضحة للمدلولات الأخلاقية التى تقدمها الأحداث. أو ربما عساه أراد أن يوضح ذلك فى سياق الحديث مع الرجل الأجنبى الذى قد لا يفهم أحداث المسلسل. ولكن المسلسل، مع ذلك، جعل الناس يضحكون، وربما يرجع هذا الضحك للغموض والتعقيد فى العلاقة بين الأشخاص.

الرسالة الأخلاقية هى استراتيجية وعظ ولكن قبولها وتجلياتها محدودة بسياقات معينة؛ فالكثير من الناس ينظرون للفرق الكبير بين "فضة" الفاسدة والشخصية الأخلاقية للدكتور "مفيد" على أنه فارق يتجلى فى لزماتهما الكلامية. ولم يكن من الضرورى أن يحصل الدكتور "مفيد" على أحسن نتائج تلك المقارنة بين الشخصين؛ فكما يقول أناس كثيرون، فإن "فضة" تتكلم لغة يفهمها الناس، بينما يكون الدكتور "مفيد" مترفعا ومثاليا بشكل زائد من الناحية الأخلاقية واللغوية أيضا، مما يجعل الناس غير مهتمين نسبيا. ويعتقد البعض أن الناس أحبت "فضة المعداوي" فعلا. من المفروض أن تكون اللغة العربية السليمة التى يتكلمها الدكتور "مفيد" والتى تحمل لكنة فرنسية- كما قال البعض- بالمقارنة باللغة الجميلة الغنية التى تتكلمها "فضة" رمز ومستودع للقيمة التاريخية لكل المصريين، ولكن كان من المحتوم أن يكون وضع الدكتور "مفيد" محددا- بهذا النمط اللغوى المستخدم- بجماعة معينة لا يتعداها. والصورة التى يقدمها "مفيد" تخضع للمقاييس بشكل عام : فى السياق العام، وفى مواجهة العالم الغربي، يظهر بشكل جيد فالمصريون بكل أصنافهم يرونه يمثل مصر بشكل مناسب أمام العالم كله. ولكن فيما يختص بالإنسان المصرى العادى الذى يحاول أن يقضى حاجاته بمبلغ ١٠٠ جنيه فى الشهر، فإن الدكتور "مفيد" يمثل شخصية إشكالية ؛ لأنه ليس واحدا من هؤلاء. فالشخصية محترمة بسبب قيمتها الأخلاقية لدى المشاهدين أكثر من كونها محبوبة.

وبالرغم من أن فريق عمل "الراية البيضاء" كبير وحوى أسماء لامعة فى مجال المسرح والشاشة الصغيرة بالإضافة للمواهب الشابة ، فإن هناك شخصاً آخر واحداً

فقط فى المسلسل يحمل أهمية خاصة. هذه الشخصية هى شخصية "النونو" وهو واحد من معاونى "فضة". لعب سيد زيان دور "النونو"، وسيد زيان ممثل كوميدى مشهور ومعروف لدى الجمهور المصرى ولو لم يكن نجم شباك. تخدم تلك الشخصية "فضة المعداوي" بإخلاص معظم المسلسل. وهو يحلم بثروة كبيرة مثل ثروة "فضة" نفسها، ويخدع نفسه عندما يظن أنها تعامله معاملة المعلم الزميل بينما لا يعدو فى الواقع أن يكون مجرد ساعي.

ولا يتبنى "نونو" عادة سلوك معلمته المقلد للأذواق الرفيعة بشكل مضحك ولا التعقيد الذى يبديه سلوك الدكتور "مفيد". ولكنه رجل قوى ضخم البطن وكبير الصدر، سقط فى وسط جماعة من الأشرار. ويتضح مع توالى الحلقات كبر قلبه وحنانه عندما يقوم بمحاولة خطبة ابنة "فضة"– البنت السخيفة وغير الأخلاقية– فى محاولة مضحكة ولكنها شريفة. وترفض "فضة" عرضه بإهانة، ورغم الجرح، فقد طلب منها أن تساعده هذه المرة فى إنتاج شريط كاسيت يغنى فيه أغنيات من تأليفه. ولكنها تخبره بشكل مؤكد أنه مجرد تابع وليس مساويا لها. وفى النهاية، يبدأ "نونو" فى النظر لـ"فضة" وأفعالها عن قرب. ونراه يغنى لـ"حمو" سائق تمساحة "فضة" أغنيته الصغيرة التالية:

فى التمساحة، فى التمساحة

المزة راكبة ومرتاحة

قلت لها يا حلوة خذينى جنبك

قالت لى ما لكش مساحة.

"نونو" شخصية معلقة بين حداثة الدكتور "مفيد" البراقة، والفساد المتعفن لـ"فضة"، وهى فى ذلك غير مستعدة للنظر فى أى التوجهين بوضوح. وبذلك تجسد شخصية "نونو" إبهام وميوعة الطبقية والتراث والتعليم، ودائما تقدم وسائل الإعلام الرسمية هذا العنصر الأخير– التعليم– للناس على أنه هو الوصلة الصحية بين عناصر التراث العظيمة من ناحية والتطور المحمود فى الطبقات من ناحية أخرى. يعبر "نونو" أكثر من أى شخصية أخرى فى المسلسل عن القلق والمخاوف الأساسية لصناع المسلسل، وهو التعبير عن أن هناك شيئًا فى آلية التحول الثقافى قد فسد.

"نونو" هو الشخصية الوحيدة فى المسلسل التى تؤمن بـ"فضة المعداوي" فى مقابل الأشخاص المنتفعين الكثيرين الذين يعرفونها كمصدر للثروة فقط. والمعركة بين "فضة" والدكتور "مفيد" فى حقيقتها ما هى إلا معركة على رمز: وهو الفيلا، وهى مبنى يمثل نمطا من أنماط التراث الثقافى المصري، ولكنها فى النهاية شيء يخضع للتقييم. وبالرغم من أن "نونو" يقف بجانب "فضة" فى أغلب المسلسل، إلا أنه فى النهاية يقدم تجسيدا للقيم المعنوية التى ترمز إليها الفيلا. ولأسباب سنتعرض لها فيما بعد، تستمد قيمته الرمزية أهميتها من الحقيقة التى تقول بأن تعليمه النظامي، الذى نال منه قسطا، قد انقطع فى سن مبكر. ويتركه هذا التعليم المبتور فى حيرة وموقف وسط بين "فضة" الجاهلة و"مفيد" المثقف والواعى بالعالم. وكثيرا ما نراه يقرأ لـ"فضة" ولكن قراءته بطيئة وغير سليمة نحويا.

يعانى "نونو" على طول المسلسل من إحساس غير مفسر بالسقوط والألم. ولما كان تابعا نشيطا من تابعى "فضة" الكاريزماتية، فإنه كان دائما فى شكوك حول كل من توجهات معلمته ناحيته وأخلاقية سلوكها. ولازمة "نونو" التى يقولها دائما عندما يشعر بالإحباط لإدراكه أن "فضة" تستغله هى "روحى المعدنية فى الحديد"، وهى تشويه لعبارة "روحى المعنوية فى الحضيض" (٩). وما يفعله استخدام تلك العبارة هو الرمز للتأثير المفترض للتعليم الرسمى على "نونو"– وهو ما يفترضه منتجو المسلسل ويدركه الجمهور بنفس السهولة– وهو، التعليم، ما يخرج المرء من عالم ليضعه فى عالم مختلف. لقد انتشل "نونو" من أحد العالمين ولكنه لم ينقل بشكل كامل للعالم الآخر، وظل يعرج فى طريقه، وبذلك يقع فريسة للأشخاص من أمثال "فضة المعداوي". اللغة هى علامة التعليم والدالة عليه، والتعليم هو الوسيط فى الكثير من تقابلات المسلسل الجوهرية.

التحزب لواحد من الجانبين

باقى شخصيات "الراية البيضاء" تتجمع حول أيٍ من "مفيد" أو "فضة". وفى المقدمة، يظهرون على أنهم أعضاء فى أى من الفريقين. أول عضو فى فريق "مفيد" هو

"أمل" الصحفية الموهوبة وتعانى مثل "نونو" من مشكلة أزمة فى الثقة. والد أمل طبيب ومدرس فى كلية الطب بجامعة الإسكندرية. ومحامى الدكتور "مفيد" هو الأستاذ "أنيس" وهو أرمل بسيط عاش ليربى ابنه "هشام" بمفرده. "هشام" فنان ذو تطلعات وهو فى نفس الوقت موظف فى واحد من قصور ثقافة الإسكندرية، حيث عقد محمد فاضل واحدا من اجتماعاته الجماهيرية بشأن "الراية البيضاء". يقع "هشام" فى حب أمل، ولكنه مثلها، يعانى من مشكلة أزمة فى الحياة المهنية، والتى تتدخل فى حياته الشخصية. عضو آخر من أعضاء فريق الدكتور "مفيد" هو "العربي" وهو الابن المتعلم تعليما كاملا لمعلم من فريق "فضة" وهو المعلم حنفى الذى يعمل بالصيد. وكان من الممكن لـ"نونو" أن يكون رجلا مثل "العربي" لو كان قد أتم تعليمه وكان "العربي" يعمل مدرسًا للتاريخ فى مدرسة ثانوية فى المحافظات حتى فصل من عمله لاعتراضه على المغالطات الموجودة فى كتب التاريخ المدرسية. "العربي" يحب "فاطمة" بنت أخو "فضة" والتى نجحت فى الحصول على تعليمها كاملا– فقد كانت طالبة جامعية ونعلم من خلال الأحداث أن "فاطمة" لها اهتمام كبير وجاد بالثقافة والتعليم، على عكس أبناء "فضة" الذين حصلوا على شهاداتهم بالرشوة والنفوذ، ويبدو ذلك واضحا فى محادثة بينها وبين "سمحة" ابنة "فضة" إبان مشاهدة فيلم فى الفيديو. تمل "سمحة" وتسخط لأنها ترغب فى مشاهدة شيء بسيط وتافه. ولكن "فاطمة" مهتمة بهذا الفيلم الأخلاقى الأجنبي. وتبدو شخصية "فاطمة" واضحة أيضا من خلال ملابسها المتواضعة المحتشمة والتى تتناقض مع ملابس "سمحة" المبهرجة. وهذه الشخصيات تكفينا لنتعرف على فريق الدكتور "مفيد" طبيب القلب.

يبدأ فريق "فضة" المعارض بـ"نونو" و"حمو" الأجيرين الذين يقومان فى بعض الأحيان بأعمال "فضة" غير المشروعة. وشريك "فضة" الأقرب هو زميلها المعلم "حنفي" والد البطل "عربي". والمعلم "حنفي" أيضا والد الشقيق الأصغر السمين لـ"عربي" وهو "عماد" الذى نراه فى بعض الأحيان يقرأ الجريدة لـ"فضة" الأمية. وفى العموم، يعد "حنفي" شريكا سلبيا فى أعمال "فضة"، ولكنه لا يشترك فى أعمالها الأكثر شرا. ولكن "أبو طالب" محامى "فضة" أكثر من مستعد للقيام بأكثر الأعمال عدائية تجاه من تعاديهم "فضة". وهو الشخصية الشريرة المعارضة لشخصية الدكتور "مفيد"، فهو متعلم ولكنه يستغل تعليمه ذلك فى السيطرة على النظام لمصلحته.

أبناء "فضة" الثلاثة، "سمحة" المدللة، والولدان السمينان "فكري" و"خيري" من نفس العينة. أصبح "فكري" و"خيري"، بفضل الرشوة والدروس الخصوصية والغش [١٠] من أصحاب الأعمال؛ فواحد منهما طبيب والآخر مهندس. "سمحة"– الابنة – كارثة أخلاقية، فهى فتاة نزقة ومتغطرسة، والمفروض أنها متعلمة فيما يسميه "نونو" *المدارس الخوجاتي*، التى تعادل الفساد الثقافى فى المسلسلات المصرية. وفى أثناء المسلسل، تقع فى حب فناننا المعذب "هشام"، وفى حالتها يمكن وصف ذلك الحب بأنه حب صقر يقع على قطعة لحم. تحاول فى البداية إبداء رغباتها عن طريق شراء مشاعره، ولكنها تتحول لاستخدام طرق كالاتصال به هاتفيا – من غرفتها سوقية التنظيم المزينة بورق الحائط ذى صور الرسوم المتحركة الطفولية – ولا تنطق بكلمة، فكل ما تفعله هو وضع سماعة الهاتف على سماعة جهاز التسجيل الذى تصدر منه أغنية للمطربة سميرة سعيد صدرت عام (١٩٨٨)، والتى تصرخ "مش هتنازل عنك أبدا مهما يكون".

وتكمل بذلك عائلة "فضة" فريق الممثلين. والعلاقات بين الشخصيات فى "الراية البيضاء" تغزل التقابلات الاجتماعية فى نسق دقيق مكون من عناصر محلية خالصة. ومع ذلك فإن تلك المميزات تعرف وتميز المجتمع المصرى فى العالم المعاصر . فالجمهور يعرف الرجل العصرى على أنه شخص متعلم وغربي، وفى نفس الوقت معطر بالأصالة – وهى كلها عناصر تقدم بشكل يفهمه الجمهور . فكثيرا ما تظهر محاولات ترويج صورة الأصالة المعروفة محليا بصورة العالمية الغربية فى وسائل الإعلام الرسمية؛ انظر على سبيل المثال نص من كتاب العلوم فى المدرسة الثانوية. يقول المؤلفان إننا يجب أن نبحث عن جذور أصالتنا وسماتها المميزة. ومن المفروض أن نمزج عناصر تلك الأصالة بكل ما هو حديث لكى نستطيع أن نتوصل لنمط مصرى مثالى يكون أصيلا ومعاصرا فى نفس الوقت. ويضيف الكاتبان أنه لما كان من الممكن دائما أن يستعير الحاضر من الماضى بعض عناصره، فمن الواجب مع ذلك أن يتم تحديث بعض العناصر من ذلك الماضى كى تكون قابلة لمسايرة تيار التقدم المستمر. ولكن، إذا ما التصق الحاضر بالماضي، فسيصبح التحديث جامدا متحجرا؛ وإذا كانت *الأصالة* تعنى أنه لا يوجد حاضر دون ماضي، فإن *التقدم* يعنى أن *الحاضر* لا يمكن أن يكون موجودا دون الماضى (عبد الجواد وأمير، ١٩٨٨، ص٩).

يصف هذا النص من كتاب العلوم دور الدكتور "مفيد" خير وصف. كل السمات التى تتجمع فى الفرد لتشكل منه رجلا معاصرا كامل الأصالة فى الوقت ذاته تصل للمشاهدين من خلال مصطلح التعليم. وهذا المصطلح يجعل الهاجس الأساسى للمسلسل- فشل التعليم- واضحا مفهوما. فى الواقع، نجد فريق المتعلمين من أنصار الدكتور "مفيد" والمستعدين للحصول على نجاحات الطبقة المتوسطة فريق من المحبطين والمهددين بالهزيمة دائما. ولكن فشلهم ما يزال واضحا من خلال لغة التطويع الطبيعية تجاه الغرب من خلال الالتزام بقيم الأصالة المصرية.

يتم توظيف وتوضيح الخير والشر- القبعات البيضاء والقبعات السوداء فى ثقافة البوب الأمريكية- فى الدراما التليفزيونية المصرية من خلال أنماط غير تلك التى يعتادها الجمهور الأمريكي. فبغض النظر عن صورة البلطجى عديم الخلق، التى عادة ما تكون مقدمة للجمهور من خلال سترة جلدية أو علامة فى الوجه، أو حتى من خلال القذارة، فالتمييز ينزع عادة ناحية أن يكون تمييزا فى الذوق. توصل "الراية البيضاء"- مثل الكثير من المسلسلات والأفلام المعاصرة- الذوق الهابط والنواقص والمشاكل الأخلاقية المصاحبة عن طريق الملابس [١١]. ويرجع تقليد الربط بين التقليد الأعمى للموضة الغربية بالانحطاط والتدهور إلى أواخر القرن التاسع عشر على الأقل [١٢]، ويستمر هذا التقليد فى "الراية البيضاء"؛ فغالبا ما يظهر "فكري" و"خيري" و"أبو طالب" فى المسلسل مرتدين ربطات عنق ضخمة فاقعة الألوان وأحيانا فوقها سترات خضراء أو صفراء فاقعة. أما "نونو" الوافد الجديد على عالم الأغنياء الجدد لـ"فضة"، يبدو سخيفا مضحكا، على أحسن تقدير، عندما يحاول أن يرتدى ملابس رسمية. فأثناء محاولته للتقدم لخطبة "سمحة" بنت "فضة" لا يستطيع المسكين أن يحكم ربطة العنق، وعلاوة على ذلك لم يستطع أن يسرح شعره بشكل مناسب بالرغم من المحاولات الجادة التى بذلها لتسويته باستخدام الزيت أو الماء. وتقف كل شعرة فى اتجاه غير اتجاه أختها مما يدلل على عدم راحته. وبالطبع، تبين النساء الفاسدات فسادهن عن طريق الملابس الخليعة. "سمحة" المكتملة النضج، والمتيمة بالألوان غير المتسقة مثل شقيقيها السمينين، لا تخجل من عرض جسدها فى ملابس ضيقة ومفتوحة، وهو ملمح تجلى فى أول مشهد لها فى المسلسل حيث كانت ترقص على موسيقى صاخبة تنبع من جهاز

تسجيل بينما كانت أمها تحاول محادثتها. تستخدم "فضة" استراتيجية أخرى بما أنها سيدة كبيرة فى السن: فبدلا من الاحتشام المزيف، تحتشم بأشكال كاريكاتورية: فهى تظهر دائما بإيشارب مرصع بالأحجار الكريمة، فيكون زيها بذلك شيئا ما بين الحجاب الإسلامى والزى التقليدى المحتشم لسيدات الطبقات غير المتعلمة. ويحمل ديكور مكتبها تلك المحاكاة الساخرة إلى أبعد من ذلك: يحمل الحائط القائم خلف مكتبها آيات قرآنية فى أطر مذهبة حول صورتها الشخصية بالحجاب المرصع بالجواهر. تكمل صورتها الشخصية تلك الأضحوكة: فبينما تحيط نفسها فى الصورة باستعراض كاذب للتقوى، فإنها تدخن الشيشة على هيئة المعلمة التقليدية ، لا تتضمن فضائلها بالطبع فضائل التعليم الإسلامى [١٣]. ومع ذلك بالتأكيد، فإن "فضة" بتمساحتها وشقتها الفاخرة ليست فى شكل معلم تقليدي.

يظهر الناس الطيبون فى بدل أنيقة محكمة وذات ألوان هادئة. وتتناقض أشياء كثيرة مع سوقية فريق "فضة". تشاهد "فضة" الراقصات فى التليفزيون وتصرخ بسعادتها لذلك، بينما يسترخى الدكتور "مفيد" بقراءة جريدته المسائية وهو يستمع لسترافنسكي، ويدمع عندما يحطم بلطجية "فضة" مزهرية صينية ثمينة فى فيلته، ويعيش "هشام"– الفنان الشاب فى فريق الدكتور "مفيد"– فى غرفة أشبه بالاستوديو محاطا بأعماله الفنية. وبينما تستمع "سمحة" لموسيقى الدسكو، تتعامل "أمل"– الصحفية ومحبوبة "هشام"– مع إحباطها بقراءة صلاح جاهين.

تظهر "فضة" أول ما تظهر وهى تغادر سيارتها التمساحة الفارهة على أنغام الـ"ينكى دودل" التى يعزفها الأرج، وتتناقض تمساحتها تناقضا كبيرا مع سيارة الدكتور "مفيد" الفيات التى سيحرقها أتباع "فضة" فيما بعد أثناء حرب العصابات للاستحواذ على الفيلا.

وكذلك يظهر "أنيس" محامى الدكتور أول ما يظهر على مائدة الإفطار مع ابنه وهو يرتدى جلبابا تقليديا وهو يقشر برتقالة أو موزة أثناء تقديم نصائح أبوية لابنه. وفى المقابل، يظهر "أبو طالب" محامى "فضة" وهو يقدم رشوة للموظفين، ويحاول أن يثير إعجاب الدكتور "مفيد" وهو يعرض عليه عرض أحد أفلام الكراتيه أو "رامبو" فى الفيديو.

يحاول مسلسل "الراية البيضاء" تقديم الهوة بين الفريقين من خلال عرض التناقضات فى المدلولات الثقافية؛ فالوظيفة الأساسية للحبكة هى تقديم تناقضات أكثر حدة بين الفريقين مما يرفع التوتر، ولكنه لا يقدم أى تغييرات جوهرية فى شكل الصراع الذى ارتسم مع نهاية الحلقة الأولى من المسلسل. تلعب الطبقة الاجتماعية دورا هاما فى بناء ذلك التناقض. ولكن العنصر الذى شد انتباه الجمهور لم يكن الطبقية– التى كانت جزء من الإنتاج التليفزيونى والسينمائى منذ البداية– ولكنه كان الشكل الذى يدخل فيه عنصر الطبقية فى مشاكل المسلسل.

الهوية

فى "الراية البيضاء" كل شيء يدور حول فكرة الطبقة المتوسطة، ومن الناحية الأيديولوجية، فإن الطبقة المتوسطة تمثل أكثر من مجرد عنصر إحصائى بين الأغنياء والفقراء. وترتبط هوية الطبقة المتوسطة المصرية بالقومية، وتقوم على أيديولوجية تحول من التقليدية للتحديث. وعملية التحول تلك عملية معقدة، تحوي أنماطا متوازية من الأصالة– نمط كلاسيكى ونمط فلكلوري– لا يمكن أن تندمج مع بعضها البعض بسهولة. وليست الأصالة موجودة فى حد ذاتها وكفى، وإنما يجب دائما أن تتحول وتتغير فى سبيل التقدم. ونقتبس هنا من كتاب العلوم مرة أخرى ؛ حيث يقول: إنه من الواجب علينا أن ندرس التراث المصرى ومصادره بشكل موضوعي؛ لكى نتوصل إلى الأصول العامة التى من شأنها أن تبين إيجابيات وسلبيات هذا التراث. وتحتم علينا شروط التحديث أن نبدأ من حيث انتهى الآخرون، ولكن أصول التحديث فى نفس الوقت لا تسمح لنا بأن نبدأ من حيث انتهى أسلافنا. وبعد أن ننتهى من عملية تحديث عناصر تراثنا ونربطها بحياتنا المعاصرة، فيصبح من الواجب أن ننشر تلك الثقافة الجديدة بين الناس. لا يمكن أن يكون هذا النشر إلا من الأعلى للأسفل . وعندها – إذن – تصبح الحضارة الحديثة المعاصرة ذات وجه مصرى صميم، وستنتهى كذلك عملية الاستشراق التى تجعلنا نمشى على رؤوسنا ونرفع أرجلنا للسماء (عبد الجواد وأمير، ١٩٨٨، ص١٠-١١).

يبين هذا الوضع الخطير والمحبط لكل الناس الطيبين فى "الراية البيضاء" أن هذه الأيديولوجية الحداثية قد أصبحت إشكالية بالنسبة للبعض، ولكنها أصبحت فى خطر بالنسبة للجميع. ولكن الرسالة التى تقول بأن الثقافة ممكن أن تنتشر من أعلى إلى أسفل ما تزال ممكنة التوصيل فى سياق الدراما التليفزيونية بدون فقدان الجماهير. ولكن من هم القابعون فى الأسفل إذن؟

يركز الدكتور "مفيد" وحلفاؤه فى أكثر من موقع فى المسلسل على أهمية الحصول على معونة الناس العاديين، والذين يشيرون إليهم بـ"أبناء البلد". ابن البلد هو المصرى الحقيقى والإنسان العادي، وهو ملح الأرض كذلك. وفى سياقات معينة يصبح ابن البلد جوهرة تحتاج إلى صقل. "العربي" هو ابن البلد الذى صقلته الثقافة الرفيعة. وعلى الناحية الأخرى فإن "نونو" بتعليمه المبتسر- الذى يدلل عليه استخدامه للغة العربية- يبقى بدون ذلك الصقل ، كما أنه خشن وبدون قدوة بالرغم من أن له قلبا طيبا إذا ما قبل نصح الأحسن منه ثقافيا.

يوصف ابن البلد أحيانا من منظور علم الاجتماع بأنه الإنسان الذى يسكن الحارة، ويقوم ببعض الأعمال والحرف المحددة- التى غالبا ما تكون حرفا مستقلة- ويرتدى الجلابية [١٤]. ولكن المصطلح أيضا يمكن استخدامه للتدليل على سمات وأنماط سلوكية معينة. كما يستخدم أيضا للتدليل على جماعة معينة من المصريين (المسيري، ١٩٧٨، وبوث، ١٩٩٠ ص١٤٣-٤٤). الصفة المشتقة من "ابن البلد" هى "بلدي"، وهى صفة يستخدمها بشكل كبير هؤلاء الذين يظنون أنهم ليسوا "بلدي" بالرغم من أن استخدام الاسم "ابن البلد" يبين حسا قويا بالهوية (بوث، ١٩٩٠ ص١٤٤).

يظهر معنى الصفة "بلدي" فى تعبيرات احتقار؛ فقد سمعت فى مرة من المرات، على سبيل المثال، رئيس تحرير إحدى المجلات وهو يحاول تهدئة مخاوف العاملين حيال عدم انتظام صرف المرتبات بقوله إن الجريدة *لن* تدار بطريقة "بلدي"[١٥]. وأسهب رئيس التحرير قائلا إن إدارة الجريدة ستكون مباشرة وليست ملتوية. وفى سياق الحديث عن الملابس، يصبح تقليد الذوق الأوروبى الذى يعلن عنه فى التليفزيون "بلدي" لأنه ليس حقيقيا، ولكنه مجرد تقليد محلى لا يمكن أن يستخدمه شخص ذو ذوق

رفيع [١٦]. وفى أمثال تلك السياقات يعنى استخدام الصفة "بلدي" ليس فقط الشيء المحلى ولكن أيضا "السطحي" و"الساذج" و"المتخلف". وبالمقارنة يتم وصف الذوق الرفيع بمصطلحات دارجة كـ"هاى ستاندارد" أو "شيك أوي" أو "فاشون أوي". وبالطبع يمكن استخدام تلك التعبيرات لوصف الانفتاحيين- وهى طبقة الأثرياء الجدد التى صعدت لمكان الصدارة بفعل سياسة الاقتصاد الحر.

وبالرغم من ذلك، وبينما يمكن استخدام تعبير "ابن البلد" والصفة المشتقة منه "بلدي" فى سياقات تسفيه وحط من الشأن، يمكن أن يعبر المصطلحان عن معنى التراث بشكل إيجابى فى سياقات أخرى، ويمكن كذلك أن يحملا فى طياتهما معنى قومي؛ فيمكن وصف بعض الأطباق المحببة كالمحشى والمش بأنها "بلدي"، ويكون ذلك فى سياق الإعجاب بهما. وعندما طلبت وضع ثلاث ملاعق سكر فى الشاي، علق أصدقائى المصريون- الذين يتصورون أن الأجنبى المثالى يستخدم سكرا قليلا أو لا يستخدم سكرا على الإطلاق- على ذلك معجبين بأن هذا بلدي، أو ببساطة، مصري، ويقولون إنى قد تمصرت.

يصنف كل من بوث والمسيرى المعانى الاجتماعية لتعبير "ابن البلد" بأنه معنى حديث نسبيا لا يتوغل فى الماضى لأكثر من القرن التاسع عشر عندما انهار الفاصل الاجتماعى بين الصفوة التركية الشرقية الحاكمة وجماهير الشعب المصرية (بوث، ١٩٩٠ ص١٤٤-١٤٥ المسيري، ١٩٧٨ ص٣٠). فى النظام الاجتماعى القديم كان من الممكن وصف كل المصريين بدون تفريق بينهم باستخدام تعبير "أبناء البلد" [١٧]. ولكن، بحلول عشرينيات هذا القرن على الأقل، ظهر وضع جديد: فتحت مستوى الحكام الأجانب من الفرنسيين أو الإنجليز الذين لم يحققوا مشروعية كبيرة فى مصر فقد كان كل الصفوة من مختلف الأنواع "مصريين"، وبدأ تعبير *"ابن البلد"* يأخذ معناه الحديث الذى يتعلق بالحارة والتجارة الصغيرة والالتزام بأنماط أخلاقية تقليدية معينة- الشهامة- (فيما يتعلق بالرجال) (المسيري، ١٩٧٨ ص٨٠-٨٣). وباختصار، يصبح "ابن البلد" ذلك المصرى الذى يعتمد بشكل أقل، أو لا يعتمد على الإطلاق، على نظام التحديث الغربى كما يفعل الموظفون من البرجوازيين.

وكل غرض التركيبات الإعلامية من أمثال "الراية البيضاء" هو الجمع بين الصورة الحسنة لـ"ابن البلد"– الجوهرة فى الطين– والأفضل ثقافيا، ويتم بذلك التوحيد بين ماضى مصر العامى الشعبى ومستقبلها الحداثي. واحد من وسائل القيام بتلك العملية هو المقارنة الضمنية بين الذوق والتعليم من جانب بالمنظور الآخر لـ"ابن البلد"، وهو منظور الرجل الشعبى المضحك والمتخلف.

وإذا نظرنا إلى مصطلح "ابن البلد" على أنه مصطلح تعريف الذات بدلا من كونه دالة اجتماعية، فإنه يصبح مقابلا معنويا لتعبير آخر وهو "ابن الذوات"– الأرستقراطية[١٨] . يمكن اليوم أن يستخدم تعبير "ابن الذوات" بمدلولات إيجابية نوعا ما فى بعض السياقات: فهو يحمل مسحة المال القديم(فى مقابل الثراء المفاجئ) وبعض الصفات الحسنة للنبلاء. ومع ذلك، وفى عشرينيات هذا القرن، كان التعبير يحمل كثيرا من مدلولات مصطلح "الأغنياء الجدد" كالتفاهة، والميوعة فى الرجال والبهرجة والخلاعة فى النساء، والجشع والكسل فى كل منهما. وارتبط المصطلح بمعنى حاد وهو غياب الأصالة، بسبب تبنى أنماط غربية فى السلوك والحياة المادية. أما فى الاستخدام اللغوى المعاصر، فإن الكثير من المدلولات السلبية لتعبير "ابن الذوات" قد انتقلت لتعبيرات أخرى: مثل "بتوع الانفتاح" أو ببساطة "الانفتاحيين"– وهم الذين كونوا ثروات وركبوا السيارات المرسيدس [١٩]. وتلك هى التعبيرات التى يمكن إلصاقها بـ"فضة" ومن يواليها، كما أن تعبير "ابن البلد" ينطبق على "العربي"، وبشكل أكثر إشكالية، على "نونو". يتجلى – إذن – التقابل فيما بين "ابن البلد" الذى يتمتع بالأصالة من ناحية وتقليد الأجانب غير الأصيل، الذى قابل تغييرا فى الأسماء عن العشرينيات، من ناحية أخرى بمنتهى الوضوح فى الدراما التليفزيونية فى التسعينيات.

وبالإضافة إلى استلهام هوية جماهيرية متخيلة، فقد بذل منتجو المسلسل مجهودا كبيرا لينسجوا حول الدكتور "مفيد" شبكة ضخمة من التراث. وتشرح الكثير من الشخصيات فى "الراية البيضاء" تاريخ الفيلا بإسهاب، ويكون ذلك أحيانا من خلال حقائق تاريخية، وأحيانا أخرى من الخيال: فقد استخدمها الوطنيون لمحاربة الإنجليز، وفيها سرداب سرى يحتوى على وثائق ثمينة تضيء حقبا من التاريخ المصرى. وملأها

الدكتور "مفيد" بالأعمال الفنية الثمينة من الشرق والغرب. وهناك مشهد يزين موضوع التراث الذى يرمز إليه الدكتور "مفيد" وهو المشهد الذى يظهر فيه وهو يتصفح كتابا عن فنانى الإسكندرية، فهو يتأمل إسناده الثقافى والفنى (٢٠). يكون ذلك عندما يقلب الصفحات ببطء مبتدئا بصورة فوتوغرافية لسيد درويش، فنان ثورة ١٩١٩ ومؤسس الموسيقى الحديثة فى مصر، وبعدها ينظر إلى صورة أخرى للفنان التشكيلى محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) الذى يستخدم التقنيات الأوروبية التى حصلها فى الإسكندرية وباريس ليخلق صورا للحياة الجماهيرية المصرية، وينظر بعد ذلك لعمل من أعمال الرسام محمد ناجى (١٨٨٨-١٩٥٦) الذى عمل مع مونيه (٢١)، ويتأمل بعد ذلك صورة للعملاق الأدبى توفيق الحكيم من إبداع سيف وانلى (١٩٠٦-١٩٦٧) الذى زاوج بين موهبته فى الرسم والديكور المسرحي- مما شمل أعمالا غربية كـ"كارمن"- ويشاهد بعد ذلك بورتريه من إبداع سيف وانلى للرمز القومى جمال عبد الناصر. كل هده الشخصيات تنتمى لقدس أقداس الحداثة المصرية ؛ فهم فنانون ومفكرون وسياسيون رواد فى مسيرة الجمع بين التقنية الأوروبية والموضوع المصري وينتهى مشهد البورتريهات بالدكتور "مفيد" فى لحظات حلم ، بينما يتأمل الاعباء الملقاة على عاتق الطليعة الثقافية التى يمثلها هو.

لم ترسم شخصية الدكتور "مفيد" لتكون شخصية مثقف منعزل فى برجه العاجى ، والذى يترفع بنفسه عن الاندماج فى مشاكل الحياة اليومية فى العالم المحيط به. فنجده يقدم النصائح بشكل دائم للعاشقين المتعثرين "أمل" و"هشام". ويتعامل مع العاملين فى فيلته (أحدهما رجل مثقف أدخلته الحياة فى مصاعب بسبب معارضته للفساد، والآخر رجل نوبى بسيط ولكنه شريف) بذلك الاحترام الذى لا يصدر إلا عن شخص آمن فى موقعه ومستقر فيه. بكل شكل من الأشكال ، فإن الدكتور "مفيد" هو رجل النهضة المصرى الحقيقى ، فهو واع بما يحدث حوله فى العالم ويجيد التعامل مع التقنيات الأوروبية، ولكنه فى نفس الوقت شديد الولاء لكل ما هو جميل فى ثقافته.

وإذا نظرنا للمحاولات المكثفة لربط أعضاء فريق الدكتور "مفيد" بنوع من الأصالة الراقية ، فإنه من المدهش أن نجد أن الناس يربطون المسلسل لا بالأخطار التى تتهدد

ثقافتنا وتراثنا الثمين، بل يربطونه بقوة المال أو بأخطار الحياة المادية. ولا شك أن جزءًا من السبب فى ذلك يرجع إلى أن سناء جميل سرقت العمل بشخصية "فضة". ولكن المسلسل قدم حملة الثقافة الرفيعة على أنهم غير قادرين على العمل؛ فكل من "هشام" و "أمل" يعيشان فى إحباط: "أمل" تعيش معذبة من جراء ابتزاز عاطفى بسبب واحد من تحقيقاتها الصحفية، و"هشام" تحطمه شكوكه فى قيمته الحقيقية كفنان. وتتسبب الاستحالة فى تحقيق الذات مهنيا لديهما فى جولات لا نهائية من الشك والمراوغة فى مشروع حبهما. وقضى الدكتور "مفيد" حياته فى خدمة بلاده ، ولكنه يبدو الآن عاجزا عن الوقوف فى وجه اعتداءات "فضة". ولا نستطيع أن نؤكد ما إذا كانت مقاومته الضعيفة لـ"فضة" نابعة من المبادئ أم أنها نابعة من عدم وجود الشجاعة لمحاربتها. والمدرس "عربي" أقيل من وظيفته. وتريد محبوبته "فاطمة" أن تتخلص من سيطرة عمتها ولن تستطيع ما لم ينجح "عربي"- أملها الوحيد فى النجاة- فى تحقيق مستوى أكثر رخاء كى يتقدم للزواج منها. كل الشخصيات فى فريق الدكتور "مفيد" إذن مريضة نوعا ما. فالمضمون الحسن لا يمكن أن ينجح فى عالم يسيطر عليه أمثال "فضة" ؛ وشخصية الدكتور "مفيد" نفسها توحى بالاحترام عن بعد ولا يمكن أن توحى بالحب الشديد.

إذا ما كان جمهور "الراية البيضاء" قد تأثر، كما حدث بالفعل، بالهجوم الذى تعرض له الدكتور "مفيد" دون أن يتحد عاطفيا مع الضحية، فما هو السبب - إذن - فى نجاح المسلسل ليصبح ظاهرة؟ بدايةً نقول إن الكثير من الناس انتموا للوسط الذى تنتمى إليه "فضة" إن لم يكن مع أخلاقياتها. الكثير من الناس أعلنوا أنهم يفهمون "فضة" فهى تتكلم مثلهم. وأعلن القليلون فى لحظات السخرية أن الجماهير تغبط "فضة" على ثرواتها ، وكأن كل البلاد أصابها طمع تلك السيدة. ولكن كان للمسلسل قبول عظيم عند من ينتمون لطبقة "فضة" بغض النظر عن شخصها. وكان ذلك واضحا فى النداءات المتكررة التى وجهها الدكتور "مفيد" لأولاد البلد ؛ فهم ملح الأرض أو تلك الطينة اللينة التى يمكن لأمثاله من الصفوة الثقافية أن يشكلوا منها صورة المصرى المعاصر. وباختصار، فهو يريدهم أن ينحازوا لأى من الفريقين. الوحشى أو الأخلاقى المثقف.

الحرب تبدأ

خلال المسلسل يتوجه كل من الفريقين للجمهور بكثافة أكثر وأكثر وبإلحاح أكثر وأكثر. ونرى ذلك مبكرا فى المسلسل عندما يقدم "عربي" للدكتور "مفيد" على أنه ابن البلد الأصيل ويعجب به الرجل الكبير. ويخبر الدكتور "عربي" بدهشته أن واحدا من أبناء الطبقات الدنيا يستطيع أن يصبح متعلما بشكل حقيقي. وهذه المحادثة هى محاولة مباشرة للوصول للجمهور:

المحادثة بين "عربي" و"الدكتور مفيد" حيث يقول "عربي" إن الدكتور كان يعتقد أن الناس الذين يقطنون فى الأحياء الجماهيرية كلهم من السوقة إن لم يكن "عربي" نفسه قد ضرب له مثالا على العكس. ويؤكد "الدكتور مفيد" مداخلة العربى ويقدم أسبابه بأنه ابن "المعلم حنفي" وقاطن لأحد تلك الأحياء الجماهيرية [٢٢]. أعلن بعد ذلك عن رأيه فى الأزمة، *فيقول إن مسألة استيلاء "فضة المعداوي" على الفيلا لا تتعلق بالطبقة* الاجتماعية أو الثراء المالي، إنما كل المشكلة تكمن فى الأساس فى تجمع القوة والنفوذ والمال فى أيدى الجهلة. مما يجعلهم يحتقرون الفن ويدنسون الأصالة والقيم الرفيعة. وهنا يرد "عربي" مدافعا بأنه يفهم وجهة نظر الدكتور، ولكنه يضيف إليه أن هناك الكثير من الناس فى الأحياء الجماهيرية كحى الجمرك ومحرم بيه من المطحونين. ومع ذلك، فإن هؤلاء الناس يحسون بالجمال ويقدرونه ويؤمنون به. ومن هنا يخلص للنتيجة التى لخصها بقوله إن الذين يعتدون عليه ليسوا من أبناء تلك الأحياء الجماهيرية، بل هم من من يتغذون على معايب المجتمع.

هذه محاولة عادية من مثقف يضع نفسه فى أتون المعركة بعيدا عن حدود الكلاسيكية: فاهتمام هذا النوع من المثقفين بالناس ليس اهتماما بالنوع الحقير من الثقافة البلدى الخليقة بـ"فضة"، ولكن اهتمامهم بملح الأرض الذى يحتاج فقط للتنوير ليصبح عمود مصر الفقري. وهذا الخطاب مشهور ومنتشر. فعلى سبيل المثال نرى تقريرا يكاد يكون مطابقا فى جريدة أسبوعية واسعة الانتشار صدرت فى ١٩٨٦، والمكرسة لأعمال بيرم التونسى الشاعر الشعبى المشهور فى منتصف القرن. تقول الجريدة إن ابن البلد شخص كريم وشجاع فى أوقات الشدة ومرح رغم فقره، وهو

كذلك رجل ضاحك واع بالعالم من حوله. ولكن الظروف الاجتماعية والاقتصادية تجبره على الانغماس فى أمور تخالف طبيعته، ويضطر للهروب من واقعه فى المخدرات والتخلف. وإذا تصدى أحد لتحديثه ، فسيصبح أفضل من ذلك بكثير (العزب، ١٩٨٦، ص٣٦).

وبالرغم من أنه ليس كل فرد فى مصر يقبل خطاب التحسين هذا، فإن هذا المنطق يظهر فى كل وسائل الإعلام مع ذلك، لدرجة أنه لم يعد ملحوظا. وفى السياق ، تصبح النداءات المتكررة والواعظة للفن والثقافة صامتة مهمشة بالتكرار.

الدكتور "مفيد" هو الشخص المناسب ليشرف على عملية صحوة ابن البلد، و"نونو" هو الرجل الذى ساعدت الظروف الاجتماعية فى تجهيله. والشيء الذى يؤدى فى النهاية إلى صحوة "نونو" هو تطوير وتصعيد المعركة بين الدكتور "مفيد" و"فضة". فإن الصراع بين الطرفين يتخطى حدود الفريقين بمرور الوقت: فالدكتور "مفيد" يحاول أن يحصل على تأييد ودعم المثقفين والفنانين لينشر مسألة الفيلا. فترد "فضة" بأن تحمل كل الموظفين المسؤولين عن الثقافة فى الإسكندرية على سحب تأييدهم للدكتور "مفيد" عن طريق تقديم تبرعات كبيرة للفنانين فى حملة إعلامية جيدة، ويبدأ الموظفون فى نشر مقالات منحازة لـ"فضة". ويحتفل أبناء عالم الفن الأقل قوة بـ"فضة" راعية الفنون. ونرى رايات ولافتات ترفع على قصر الثقافة المقام على كورنيش الإسكندرية، وهو قصر الثقافة الذى يعمل فيه "هشام". ترحب واحدة من تلك اللافتات بـ"فضة" على أنها المثقفة الأولى بينما تلعب النغمات المميزة لها فى الخلفية.

الاستراتيجية المضادة التى يتبعها الدكتور "مفيد" هى أن يدع "فضة" تفضح نفسها بنفسها، ويقتحم بعد ذلك مجريات الاحتفال لمحاولة كسب التعاطف الجماهيري. وبعد مشهد اللافتة، نرى "فضة" تتدرب على خطبتها قبل أن تواجه الأضواء، وكان فريق "فضة" قد لجأ إلى "عربي" – الشخص المتعلم الوحيد الذى يعرفونه– ليكتب الخطبة. "عربي"، الذى هو فى الأساس من فريق الدكتور "مفيد" يكتب خطبة سخيفة تحولها "فضة" لمهزلة ساخرة أكثر وأكثر.

الاحتفال الذى تلقى فيه "فضة" كلمتها ما هو إلا حربا رمزية لاستقطاب الجماهير .

"فضة" تكشف عن جهلها الذى يرمز إلى ذلك التخلف الثقافى الذى يرفضه المثقفون وتحاول، على ذلك، أن تقدم نفسها على أنها بنت بلد. يلعب "نونو" نصف المتعلم دور المستشار. فنراه فى بدلته الإسموكنج، التى تمثل رمزا قديما وباليا للأناقة، يلقن "فضة" كلمات الخطبة بينما هو نفسه يفسدها فسادا عظيما. ينتهى هذا المشهد وننتقل لمشهد الخطبة نفسها أمام حشد كبير من أولاد البلد، الذين أجرت "فضة" بعضهم لكى يصفقوا لها بينما جاء البعض الآخر من تلقاء نفسه ليتضامن مع الدكتور "مفيد"– الذى يجلس مع مؤيديه وسط الجمهور كما كان الحال بالنسبة لمعظم فريق "فضة". معظم المتعة فى هذا المشهد تصدر من الاستخدام اللغوي. ويشكل التداخل بين الأفراد والأدوار فى هذا المشهد مصدرا آخر من مصادر المتعة: انظر مثلا تداخل الجمهور مع "فضة" التى كانت تتكلم عن علاقة السمك بالثقافة وتمثل بـ"إسكندر ذو القرنين" (٢٣)، وهتاف "نونو" خلفها "ذو القرنين، ذو القرنين" وترديد الجمهور لهذا الهتاف خلفه.

ينذر الحفل فى تلك اللحظة بأن يتحول لفوضى، فـ"حمو" يحاول أن يستنفر الجماهير لصالح "فضة" ، ولكن بعض الناس من سكان الأحياء الجماهيرية ، أولاد البلد الحقيقيين، يهرعون من تلقاء أنفسهم للدكتور "مفيد". تشتعل الأمور كما لو أن معركة توشك أن تندلع، ولكن "حنفي" ينجح فى السيطرة على رجال "فضة" معطيا المحامى "أبو طالب" فرصة ليشن هجوما مضادا على الدكتور مفيد معلنا عن مشروع مدينة سمحة للفنون وملحقاتها.

أصبح المسرح معدا للمواجهة النهائية بخطبة "فضة" والمعركة اللاحقة. بالرغم من أنها أسكتت الجهات الرسمية برشواتها للفنانين، فإنها لا يمكن أن تستطيع أن تمنع "أمل" من نشر معلومات حول الطرق الملتوية التى بنت بها "فضة" إمبراطوريتها. عندما تغضب من ذلك، تستأجر من يختطف "هشام" و"أمل" ويخدرهما يبلغ الشرطة التى تقبض عليهما فى كبسة على أحد أحياء تصييف الإسكندرية وبعد ذلك، يزن الدكتور "مفيد" الأمور فالفيلا فى مقابل "أمل" و"هشام" الذين من امكن أن تحررهما "فضة" باتصالاتها بالسلطات.

نرى الدكتور "مفيد" متجمد الوجه يركب سيارة أجرة وبجانبه عصا طويلة. تسير

السيارة على الكورنيش وكأنها ترمز للانحدار الذى يمشى فيه الدكتور للأحياء الأقل رقيا. تدخل السيارة حيا فقيرا فعلا وتمشى فى شارع صغير، فى هذا الشارع لافتة تشير، بسخرية، لجمال الإسكندرية وتحض الناس على الحفاظ على نظافتها. يمر الدكتور على "حنفي" و"حمو" اللذان يحملقان فى دهشة. ويبدو أنهما بكل ما فيهما يشعران بمأساوية تلك اللحظة. فوق العصا قميص أبيض يسرع الدكتور لمكتب "فضة" الذى يفتح بابه "حمو" المشدوه. هناك صفقة تنعقد: الفيلا بسعر السوق وتزيد "فضة" ١٠٠٠٠٠ جنيه تلقيها فى حركة كرم مضحكة فى مقابل إطلاق سراح "أمل" و"هشام" من سجنهما. ويتوجهان بعد ذلك لمكتب سمسرة ليوقعا العقد. تقف "فضة" بذراع مرفوع وبسمة على الوجه وتصرخ فى طلب سيارتها الفارهة: "ولا يا حمو، التمساحة يالة". تربط "فضة" فى لحظة انتصارها كل الصور بعضها ببعض، فيعرف الجمهور أن انتصار البربرية على التحضر كان موجودا ومنصوصا عليه فى المقدمة. ولكن نهاية المسلسل تربط بين عناصر الثقافة والطبقة لتقول إن المعركة مستمرة فى مكان آخر لم تزل.

يتجمع أعضاء فريق الدكتور "مفيد" لمواساة المكلوم. ويصرون على محاولة دفاع أخيرة عن الفيلا والتراث الذى تمثله. يحاول الدكتور "مفيد" المنهك والمهزوم أن يفهمهم أن المعركة قد انتهت، ولكن أتباعه المخلصين يرفضون التسليم. تبدأ المواجهة الأخيرة بنفس التقابلية فى العناصر التى كانت موجودة فى المقدمة. تظهر الفيلا ثم البلدوزر الذى يقترب [٢٤]. ولكن الفيلا الآن يخرج منها ثلاث صفوف من الرجال والنساء: الصف الأول صف المثقفين ويقودهم "هشام"، والصف الثانى صف أولاد البلد ويترأسهم "عربي"، الصف الأخير صف من الطلاب تقودهم "فاطمة" قريبة "فضة". وعلى الجانب الآخر، تصل مجموعة صغيرة من الناس لتدعم عمل البلدوزر. تصل "فضة" أولا بتمساحتها يقودها خادمها الأمين "حمو"، ويصل بعدها "أبو طالب". وعلى جانب الفيلا، يخترق الدكتور "مفيد" صف المثقفين ليقف أمامهم، ويتقدم "نونو" ليتزعم صف أولاد البلد. فقد استطاع الآن أن يفهم عمق فساد معلمته السابقة، ويقيم حلفا جديدا مع حُماة التراث الحداثى المصرى.

تصرخ "فضة" فى المدافعين عن الفيلا ، ولكن بدون جدوى. فـ"هشام" يتجاسر ويطلب أن تسحقهم إن استطاعت. وتضيف "أمل" صارخة أنهم ليسوا أحسن ممن تدوسهم كل يوم. ويقول "نونو" إنها كانت تسحقه طول الوقت ولكن ليس الآن. ولما تملك الغيظ من "فضة" صرخت مهددة أن البلدوزر سيتحرك ولو كان فى طريقه بشر. فيتشجع الدكتور "مفيد" بسبب حماسة أتباعه ويستعيد السيطرة على نفسه. فيواجه تهديد "فضة" بأسلوب الفرسان؛ فيجلس على الرصيف فى طريق البلدوزر. ويجلس أتباعه بجانبه. يشبكون الأيدى ويرفعونها فوق الرؤوس فى استعراض واضح للوحدة. يتقدم البلدوزر ولكن الصورة تتجمد قبيل أن يمس أول صف من المدافعين. يصبح صوت الآلة الكاتبة، الذى كان مسموعا بوضوح أثناء تطور المشهد، أعلى وأعلى فيغطى على صوت الراوى الذى يتوجه للجمهور بنداء من الجالسين على رصيف فيلا أبو الغار بالإسكندرية يرجونهم فيه بالانضمام إليهم كى لا يضطر الدكتور "مفيد" ومن معه لرفع الراية البيضاء. وتبدأ موسيقى تترات المسلسل فى العزف ، بينما تظهر صور ثابتة لوجوه أتبا ع ومناصرى الدكتور "مفيد" الجامدة وتلمع على الشاشة. وتلك نهاية "الراية البيضاء".

النصوص و"العالم الواقعى"

مسألة ما يمثله النص بالنسبة لمؤلفه وللمتلقى معا مسألة بالغة التعقيد فى الأنثربولوجيا أو لأى علم من العلوم (هارفي، ١٩٨٩ ص٤٩-٥١، تومسون، ١٩٩٠ ص١٢٣-١٣٥، كليفورد وماركوس، ١٩٦٨). فالعالم الذى بناه مسلسل "الراية البيضاء" يبدو وكأنه يحمل فى داخله إمكانية التفسيرات المتعددة. فمن ناحية، يستطيع الجمهور أن يتوحد مع التراث الكلاسيكى الذى يمثله الدكتور "مفيد" أو مع التراث الشعبى الذى يمثله "عربي" وأولاد البلد الذين يقفون بجوار الدكتور "مفيد" فى أوقات الحاجة، أو، إذا أراد، فيلتوحد مع "فضة" ومعاونيها. ويمثل كل من الدكتور "مفيد" و"عربي" أيضا الحداثة– وهى الحقيقة التى تتضح بشكل متكرر بالإشارات لأهمية التعليم الصحيح والتحسين والذوق الرفيع. ولكن الدراما كانت معقدة بشكل كافى مما

يحول دون استيعابها والاستمتاع بها بشكل كلي من قبل جمهور ينتمي لخلفيات متباينة. فكان من الممكن أن يكون هناك جمهور عام دون الالتزام بخط ما . فكان عنصر الربط بين الحلقات هو صورة الحداثة التي تركزت على الدكتور "مفيد" و"عربي"، وهما المثل الذى تتهدده السوقية والوحشية. ولم ينظر مشاهدو المسلسل لتلك التقابلية على أنها عبثية بأى حال من الأحوال. فالدراما تفتح أبوابها للمشاهدين على موقع الدكتور "مفيد" بالنسبة لسوقية "فضة".

لم يدرك الكثير من الناس ويصنفوا عناصر الشخصيات والحبكة بمثل ما قدمناه. فهى لم تكن عناصر جلية للعيان، ولكن ما كان واضحا هو حقيقة ظن الناس أن المسلسل يقدمها بإلحاح. كما يقول ميكانيكى يعمل سائقا فى بعض الأحيان ؛ حيث يقول ، بينما يمر على الفيلات الكثيرة بسيارته، إن المال يسيطر على كل شيء أكثر مما يجب. فقد أصبح من السهل على الناس أن يبيعوا ضمائرهم ليحصلوا على المال، وخاصة الشباب الذين يريدون الحصول على شقة. وسوف يدنى الشباب من أنفسهم كثيرا ليحصلوا على ذلك المال ؛ فهم لا يستطيعون الحصول على ما يريدون بالتعليم. ويقول أحد الطلاب الجامعيون إن المسلسل يوضح أن العالم الآن يمشى بالمال فقط. فالإنسان لا يحتاج للتعليم للحصول على ما يشاء. وأنكر البعض علانية أن تصل رسالة أيديولوجية للجماهير، وكأنهم هم أنفسهم من ضمن القلة القليلة التى استطاعت أن تفهم موضوع المسلسل الذى شاهده الملايين. فيقول طالب جامعى آخر – على سبيل المثال – إن المسلسل مكون من مجموعة من الرموز ؛ أى أن الخير والشر ممثلان بـ"فضة المعداوي" وجميل راتب. وأضاف أنه ليس كل الجمهور على نفس الدرجة من التعليم والفهم ؛ فهم لا يدركون ما يريد المسلسل أن يطرحه. ولكن نفس الشخص قال إنه يحب "الراية البيضاء" ؛ لأنها تقول الحقيقة. فكل شيء يسير بالعلاقات والرشوة.

ومن المفترض أن نتوقع درجة من التكشف يفرضها الوضع الاقتصادى المصري. ولكن التعطل الذى يواجه معاونى الدكتور "مفيد" فى حياتهم العملية حقيقي. والمشروع الحداثي برمته، والذى ينتج "مفيد" ويجعل منه بطله، يواجه عقبات قاسية ؛ والمثقفون الذين يقفون معه أمام البلدوزر أناس مهمشون فى اقتصاد السوق الحرة.

الدولة هي التى وظفت الفنان فى مسلسل "الراية البيضاء"، هشام، الذى عمل بقصر ثقافة الإسكندرية. من الممكن أن يكون "هشام" قد تمتع بتنظيم معارض فنية فى قصر الثقافة، ولكن المسلسل لم يشر أو يلمح إلى إمكانية أن يكون مرتبه الشهرى قليل جدا. كان أقل معدل للمرتبات الحكومية عام ١٩٧٨ يعادل عشرين دولارا فى الشهر (ليلى وبالمر وياسين، ١٩٨٨ ، ص٨). ولما كان المسلسل من إنتاج أواخر الثمانينيات، وإذا عرفنا أن "هشام" خريج جامعة، فيمكننا أن نتصور أن مرتبه الشهرى أعلى من ذلك- ربما يقارب الـ٧٥ دولارا. ومن غير اللائق أن نقول إن "هشام" يحتاج بعض الوقت لتوفير ثمن شقة كبيرة كالتى يعيش فيها والده "أنيس" محامى الدكتور "مفيد")[٢٥]. إلا أنه لن يحصل عليها بدون معونة الأب.

كان من الممكن أن يكون مصير "عربي"، ابن البلد الذى تحول إلى مثقف فى فريق الدكتور "مفيد"، أفضل نوعا ما، فمن الممكن أن يتحصل المدرس فى عام ١٩٧٨ على ما يعادل ٤٠ دولارا فى الشهر (انظر المرجع السابق)، وبمراعاة التضخم يمكننا أن نقول إنه بحلول أواخر الثمانينات فمن الممكن أن يتحصل على أكثر من ذلك بقليل. ولكن المدرسين يستطيعون مضاعفة دخولهم بتقديم الدروس الخاصة. وبحلول عام ١٩٩٠، تم تقنين ممارسة الدروس الخصوصية تحت بعض الشروط الموضوعة سلفا: كان تكون مجموعات صغيرة حيث تدفع كل أسرة لابنها مبلغا تحدده الدولة للتدريس. والكثير من الناس مع ذلك لا يعتقدون أن الطلاب أمامهم فرصة حسنة فى التعليم ما لم يدفعوا مبالغ أكثر من تلك التى تحددها الدولة للمدرسين الخصوصيين [٢٦]. وكثيرا ما يتمخض ذلك عن مشاعر سيئة بين المدرسين والطلاب أو أولياء أمورهم. فالمدرسون يشعرون أنهم لا يتقاضون ما يستحقون ، بينما يشعر الطلاب بأنهم يسرقون [٢٧]. بالطبع صورة "عربي" فى المسلسل صورة خاصة واستثنائية- صورة مدرس يضحى ، فهو يعمل فى مدرسة فى أحد مدن صعيد مصر. وإذا عاش على مرتبه الحكومى فقط فيجب بالطبع أن يكون مضحيا حقيقيا.

"فضة" شخصية كاريكاتورية، ولكنها كاريكاتور ذو مغزى. المرسيدس: الخنزيرة والتمساحة والزلكة تجرى فى شوارع الإسكندرية والقاهرة حاملة من الناس الذين

لا يشبه نجاحهم المادى أى صورة رسمية للثقافة والتعليم. وفى عيون الكثيرين، ثراء أمثال هؤلاء لا يمكن أن يكون نتيجة إلا للسرقة. ولا تمثل "فضة" صورة حرفية الحياة الواقعية أكثر من المثاليين المضحين الذين تواجههم. ولكن تصارع مجموعة القيم التى يمثلها كل من الفريقين حقيقى فى منظور الجمهور مشاهد المسلسل. ولو لم يكن ذلك حقيقيا، لما كانت "فضة" قد لمست الوتر الحساس الذى لمسته.

يكمن سر نجاح المسلسل فى تصويره للتوتر والصراع الاجتماعي. وهو الشيء النادر فى مسلسلات التليفزيون المصرية وأكثر جذبا للجمهور من الوعظ الأخلاقى الجبرى لهذا النوع من الدراما. كان تصوير النزاع الاجتماعى والتوتر الناتج عنه مؤثرا فى تسويق وترويج المسلسل بنفس الدرجة التى أثر بها الإنتاج ذو الميزانية الكبيرة والواقعية الأكثر واقعية من الواقع والتى تلمس شيئا مريحا عند الجمهور فى هذا الواقع المؤلم الذى يعيشونه، ذلك لأن الصور المتقابلة توفر حقلا تنافسيا للهوية القومية، ووضعت المشاكل الاجتماعية فى النور وكشفتها بوضوح غير عادي. وإذا كان التركيب المزدوج للمنازعات فى قمة حبكة المسلسل (الحداثة وجها لوجه مع التخلف وابن البلد يغطى على ابن الذوات) قد أسهم فى جماهيرية المسلسل، كيف تتصرف تلك التقابلات إذن فى المجالات الاجتماعية الأخرى؟ ومنذ متى كان هذا التقابل والتنازع موجودا هنا؟

الفصل الثانى

الانقسام اللغوى

الثقافة الجماهيرية فى السياق الاجتماعى المصري، كموضوع للتحليل، تعكس الالتباس والغموض المتأصل فى "الراية البيضاء": لا يوجد فى اللغة العربية تعبير مناسب أو اصطلاح مناسب لـ popular culture فتعبير "الثقافة الجماهيرية" إمكانية مناسبة، ولكن تلك العبارة تتضمن إيحاءات للأولياء والموالد وطقوس العلاج وخصوصيات اللغة وبعض أنماط الزى التى يعتقد أنها تقليدية– وبمعنى آخر يقدم المصطلح معنى الفلكلور. فى الواقع يرثى بعض المثقفين الحقيقة– أو بالأحرى الفرضية– التى تقول بأن الأفلام والمسلسلات التليفزيونية مثل "الراية البيضاء" قد أحلت مجموعة من الصور غير المحلية البعيدة عن واقعهم محل الفلكلور. يقول الناقد السينمائى سمير فريد– على سبيل المثال– إنه بسبب كون السينما فن المتعلمين والأميين على حد السواء، فقد أخذت مكان الفلكلور بالنسبة للأمى كما أنها أصبحت فنا إضافيا جديدا بالنسبة للمتعلم (سمير فريد، ١٩٨٨ ص٦). ويفترض تعليق كهذا، بطبيعة الحال، فصلا تاما ما بين الجماهير من ناحية والمثقفين من ناحية أخرى، من هذا الفصل يستمد فصل الفلكلور عن الفن قوته وأهميته. ولا يوجد مصطلح يعبر عن الاندماج المتوقع بين النوعين. تعبير "الثقافة الجماهيرية"، من هذا المنطلق، يعنى ثقافة غير المثقفين أو ثقافة الشعب العادي– أى فلكلور العصر الحديث.

وتعتقد جماعة أخرى من المثقفين أن الفلكلور شر لا بد من أن تمحقه دولة حداثية متسامحة، والتى يكون لزاما عليها– فى نفس الوقت– أن تشجع إحلال أى نموذج ثقافى غير تقليدى أو مختلف محله (انظر على سبيل المثال لويس عوض، ١٩٦٩) . ولكن كل من المنظورين تجاه الفلكلور والذين يمارسونه – واللذان أوجزناهما سلفا–

لا يحلان الغموض بشأن العلاقة فيما بين "هم"- أي الشعب- وخيالات الثقافة الجماهيرية التي يخلقها المثقفون أنفسهم. وعلى ذلك فإن "الثقافة الجماهيرية" تصبح كبش فداء مناسباً لفشل الحداثة : فإما أن الجماهير لا تستطيع فهمها لأنهم لم يزالوا غير محدثين ، أو أن التليفزيون والأفلام قد أفسداهم لدرجة أنهم لا يستطيعون الاحتفاظ بأساسيات ثقافتهم في أيديهم. ولكن ، وكما تبين "الراية البيضاء" ، فإن الثقافة الجماهيرية يمكن أن تقدم لنا وسائل التعبير عن التناقضات المحسوسة في حياة هؤلاء الناس الذين يظن الكثير من المنتجين، وبالتأكيد الكثير من المثقفين، أنهم إما جماهير متخلفة أو طينة خام غير مشكلة يمكن تشكيلها بفعل الحداثة.

يعد الخط التعليمي الذي تنتهجه التعليقات والكتابات على الثقافة مدهشا، ولا يكون أقل إدهاش عندما يكتسب خط ثقافي ليس له علاقة بالصفوة قيمة عالية. فكما يقول الدكتور عبد الحميد يونس أستاذ الفلكلور المصري الكبير إن واجب العامل في حقل الفلكلور هو غربلة التراث بحثا عن ما هو أصيل والرقي والإلهام. وواجبه كذلك أن يبحث عن الأعمال التي تشكل بعضا من تراثنا الثقافي وأنماط تعبيرنا الخاصة. المهمة الأساسية، كما يقول، هي أن يحاول الباحث الذي يجمع التراث أن يفصل بين ما هو حقيقي وأصيل في ثقافتنا وما هو دخيل على الشعب.

التراث ليس شيئا موجودا وكفى، ولكنه شيء يجب تنظيمه بعناية. فيجب أن تمحى السوقية من العمل ويُسمَح للشعب بالاضطلاع على التراث المصري الذي يحمل شرط الأصالة. تمحو الطرق العلمية الحماقات والعناصر التي يندم عليها من مصادر الإلهام والإبداع، وتعرف اللغة الجداثية بقايا آثار تلك العملية عن طريق معادلة كل ما هو متدني أو هامشي – أينما ثُقِفَ – بالتخلف. ويعني ذلك أيضا القروي. فجبريل بير – على سبيل المثال- يلخص الآراء حول الفلاحين من منظور العلماء من أهل الحضر كما نقله الكاتب المصري الحضري عبد الجواد خضر الشربيني في القرن السابع عشر كما يلي:

العيش الدائم وسط الروث والطين يجعل الفلاح مقيتا. . .
. . فبدلا من الصلاة أو قراءة القرآن، فإنهم يفكرون في قطعانهم

ويتقابلون فـي المساجـد ليعـقدوا الصـفقـات. وبينمـا هـم يصلون، يفكرون في شتى المسائل الدنيوية . . . . والأسوأ من ذلك أن الفلاحين لصوص. . . . . فمن العادى جداً عند الفلاحين أن يسرقوا أحذية فلاحين آخرين أثناء الصلاة في المساجد؛ الفلاح أيضا إنسان لحوح ومظهري. وبالإضافة إلى ذلك لا يفلت الفلاح من أبشع تحقير موجود في أى فرع من فروع الأدب العربى ألا وهو ممارسة الجنس مع الحيوانات (بير، ١٩٨٢ ص١٦-١٨).

بالرغم من أن أسباب اتهام الفلاح بالتخلف قد تم إعادة النظر فيها فى العصر الحديث، وخاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال الناصرية القومية (انظر المرجع السابق، ص٢٢-٣٦)، فإن قلة تقدير واحترام الكتاب الحضريين المعاصرين للفلاحين تبقى متسقة مع وصف الشربينى فى القرن السابع عشر ،فإن نص للكاتب لويس عوض، ناقد أدبى وصحفى كبير، يدلل على النظرة السيئة التى ينظرها المثقفون لثقافة الشعب. يتساءل لويس عوض عن ما إذا كانت ثقافة الريف المصرى الآن قابلة ؛ لأن تكون المادة الخام للتحديث والحضارة. ويستطرد أنه يجب علينا أن نتساءل بشكل عملى كامل ؛ لأنه يرى أن بعض السمت الرومانى قد دخل على تصورنا للناس البسطاء والفلاحين منذ بدأ المثقفون المصريون فى تقديس الجماهير العاملة. أقول ذلك بمنتهى الصراحة ؛ لأنه هو نفسه منقسم . فقلبه مع الريف ولكن عقله كاملا مع المدينة. ويستطرد لويس عوض أنه بسبب الفارق والهوة الكبيرين بين الريف والمدينة- لدرجة أن صغار الموظفين يرفضون العودة للريف الذى خرجوا منه أصلا بسبب فقره الشديد- فإنه يشك شكا كبيرا فى أن ثقافتنا الجماهيرية وكل ما يمكن تسميته فلكلور تستطيع أن تساير حضارة القرن العشرين- بعد كل تلك القرون الكثيرة من التخلف. والثقافة البرجوازية القاهرية تحاول لذلك أن تنقذ برجوازية المحافظات من جحيم التخلف الذى يحيق بها كالغول. ولكن، وللأسف فقد أخطأ البعض منا عندما فكر فى تلك المحاولات على أنها محاولة لتنظيم خدمات سكان الريف لإنتاج الفنون فيما يمكن تسميته بالثقافة الجماهيرية (لويس عوض، ١٩٦٨، ص٦) [1].

يبدو رفض عوض لكل ما يتصل بالفلاح متوقدا ومتحمسا أكثر مما هو عادي. فقد مجدت حكومة عبد الناصر منذ عام ١٩٥٢ الفلاح، بالرغم من أن الثورة كانت ملزمة بأن تجذب هذا الفلاح تجاه الحداثة. ولكن، وحتى فى الحقبة الناصرية نفسها، كانت ثقافة الفلاحين شيء يجب تخطيه.

ويمكن أيضا أن نحول اتهامات وإدانة لويس عوض للحياة الريفية والجحيم الدائر هناك لتطبيقها على الفلاحين الذين يعيشون فى المناطق الحضرية- فى القاهرة مثلا- والذين يجعلهم قربهم من مراكز الثقافة الرفيعة أكثر مواجهة وتحديا للحداثة من سواهم. يمكن للمثقفين المتمتعين بمزاج إصلاحى أن يمحوا الغموض الكائن حول تعبير ابن البلد بسهولة، ولكن الريف، مهما كان مثاليا أو جحيما، لم يعد مكانا مناسبا لوجود "الشعب" بمعزل عن المثقفين ومنفصلا عنهم. فقد أصبحت مصر فى القرن العشرين مقلوبة رأسا على عقب.

وفى البداية يجب أن نقول إن التعليم العام، وهو الطريق الأساسى والحتمى للتحديث فى رأى الثقافة الرسمية من لويس عوض وحتى "الراية البيضاء"، يسبح ضد تيار مهول من التضخم السكاني: فقد ازداد عدد السكان من حوالى عشرة ملايين فى بداية القرن ليصبح قرابة الأربعين مليونا بحلول عام ١٩٨١ [٢]. وكما هو الحال فى الكثير من الدول النامية، فقد ابتلعت المناطق الحضرية معظم الزيادة السكانية [٣]، بينما لم تحدث أى زيادة فى المساحة الصافية للأرض المأهولة فى مصر [٤]؛ علاوة على ذلك فإن هناك عملية نزوح للسكان تجاه المدن بسبب أن مساحة الأرض فى الريف قد تضاءلت بشكل حاد فى غضون هذا القرن [٥]. وإذا كان الوضع فى البلاد عموما حرج وخطير فإنه فى المدن حرج وخطير بشكل خاص ؛ فالقاهرة التى يبلغ عدد سكانها- بتحفظ- من ١٢ لـ١٣ مليون نسمة تحتوى على ربع سكان البلاد، ومن المتوقع أن تتضاعف فى الحجم فى السنوات الـ١٢ القادمة. هذا بينما لم تكن البنية التحتية لمدينة القاهرة معدة لتكفى أكثر من مليون ونصف نسمة بأى حال من الأحوال.

على ذلك، فإن المجهودات الكبيرة التى تقوم بها الدولة لتطوير التعليم تواكب بالكاد الزيادة الكبيرة فى السكان. فقد ارتفعت نسب التقييد فى المدارس الابتدائية بين

عامى ١٩٦٠ و١٩٧٩، ولكنها لم تستغرق كل الأعداد: فقد بلغت نسبة التسجيل فى الأولاد من ٨٠ لـ٨٩ بالمائة، وبلغت فى البنات من ٥٢-٦٣ بالمائة (ريتشاردس ووتر بري، ١٩٩٠ ص١١٢). بالرغم من أن التعليم يمثل أولوية فى الخطاب الرسمي، إلا أن الإنفاق الحكومى عليه قد انخفض من عام ١٩٧٠ لـ١٩٨١ (٦). وازداد عدد المتخرجين من المدارس كما ارتفعت كل الأرقام السكانية. ولكن عدد الأشخاص الذين تتاح لهم الفرصة ليحصلوا على تعليم متميز يبقى محدودا بالرغم من أن عدد الطلاب الذين يتدرجون فى السلم التعليمى يتصاعد يوما بعد يوم.

يعتمد الخطاب الرسمى على التعليم لاعتقاده أنه آلة عظيمة للإصلاح والتقدم، وفى مقابل ذلك، يعرض التليفزيون الذى تدعمه نفس تلك المؤسسة برامج جماهيرية وفعالة تقدم فشل الحداثة. واحد من تلك البرامج هو "زحمة" الذى يربط ما بين الجريمة والزيادة السكانية، منكرا أى دور قد يلعبه التعليم.

يبدأ برنامج "زحمة" بمشاهد لشوارع مزدحمة بينما ينطق ميكروفون إلكترونى كلمة "زحمة" ويكررها. تبدأ بعد ذلك تترات مقدمة البرنامج التى ما تلبث أن تنحسر لتترك المساحة لقصص حقيقية عن جرائم فظيعة مشفوعة بلقاءات مع المساجين المتهمين بارتكابها.

ولا تستطيع الحكومة أن تتجاهل تلك السوداوية التى يقدمها برنامج "زحمة" والتى أصبحت ملمحا واضحا صارخا من ملامح سياسة السوق الحرة منذ عام ١٩٤٧ (٧). ويعد ظهور الأموال الجديدة فى وسط هذا الفقر المدقع هو ما تحاول صورة "فضة المعداوي" الرائشة صاحبة المرسيدس فى "الراية البيضاء" أن تقدمه بإلحاح. وقد كان نقيضها الدكتور "مفيد"- الرجل الحداثى المثقف- نتاجا لجيل أسبق، وهو جيل لويس عوض الذى كان جيله آخر جيل يصحب فيه الرخاء المادى التقدم التعليمى (٨).

التناقض هنا إذن هو أن الخطاب الحداثي، وهو صورة قطع كل الصلات بالماضى والاعتماد على تراكم التقدم، قد ازدهر فى الكتابات حول الثقافة الرفيعة والدونية والتعليق عليها، بينما يبقى العالم الذى يجب أن تصلحه تلك المجهودات غير مستجيب وخامل. وتعد النقطة التى تركز عليها الحداثة فى حد ذاتها تناقضا آخر. ليس هذا فى

مصر وحدها، ولكن فى كل مكان تتسيد تلك اللغة، فالمرء يجرى دائما ودائما فى حالة تقدم ولكنه لا يلحق بالركب أبدا. ولم تتغير لغة الإصلاح الحداثى تلك إلا تغيرا طفيفا من أيام الخديوى إسماعيل (١٨٦٣-٧٩) على الأقل. ويعبر هذا الخطاب بشكل أساسى عن مصطلحات تتعلق باللغة وتحاول أن تفسرها باستخدام مصطلحات تركز على اللغة بشكل أكبر.

الأيديولوجية اللغوية المصرية

من المقبول بشكل واسع أن عناصر وبنيات الهوية الثقافية متجذرة فى الممارسة اللغوية. يرتكز الخطاب حول اللغة فى مصر على فكرة أن الممارسة اللغوية مسألة ضدية. فاللغة السليمة، المتكلمة والمكتوبة معا، هى الكلاسيكية وكل ما عداها فاسد ومنحدر. فى ظروف معينة يمكن قلب هذه التقابلية ليصبح النمط والمثل غير الكلاسيكية أكثر تقديرا من مثل وأنماط الأجانب. ولكن فى كلا الحالين يتحدث الكتاب المصرون عن اللغة بمصطلحات التقابل . ولا تنطبق الممارسة اللغوية مع هذه الأفكار المثالية . ومع ذلك فإن وصف الموقف المبنى على أساس الممارسة اللغوية قد يبدو محيرا وغير واضح للكثير من المصريين ؛ فلا يمكن مناقشة المسألة اللغوية برمتها فى أى سياق مصرى بأى شكل من الأشكال سوى الكلام عن بنيات نظرية. وإذا كان لنا أن نجد أى رابطة بين اللغة والمجتمع لا تكون من بناء نظرياتنا فقط، فيجب أن نركز على هذا الادعاء الذى يؤمن به المصريون من داخل وخارج الأكاديمية .

تعد الأيديولوجية اللغوية جزءًا لا يتجزأ من المفهوم المصرى للنهضة- وهى عملية التحول الثقافى للشعوب الناطقة بالعربية منذ منتصف القرن التاسع عشر. واحد من العناصر الأساسية فى النهضة هو التحول ناحية العقلانية، وهو ما يعنى تحديث الشرق الأوسط. فيعترف المثقفون المصريون بحركة تجاه أنماط الفكر المتأثرة بالأنساق الغربية فى أمهات أعمال القرن العشرين الفكرية مثل السيرة الذاتية للكاتب الكبير طه حسين وروايات نجيب محفوظ ومسرحيات توفيق الحكيم، وكلها أعمال تستكشف الانتقال من التقليدية للتحديث، ومتأثرة تماما بالفكر الأوروبى (انظر على سبيل المثال:

طه حسين ، ١٩٥٣ ، ونجيب محفوظ، ١٩٥٦ و١٩٥٧ ، وتوفيق الحكيم، ١٩٧٣). ولكن ، بينما يسمح المثقفون بالتأثير الغربى على حداثتهم، فإنهم يصرون على أن جذور تحولهم للحداثة تكمن فى ثقافتهم؛ وأن جوهر الحداثة المصرية يكمن فى الحفاظ على صلات لا تنقطع مع التراث. يصدق هذا الحكم على كل الأنوا ع الأدبية فى كل وسائل الإعلام. فعلى سبيل المثال، يقدم توفيق الحكيم فى سيرته الذاتية تبريره للرغبة فى كتابة رواية مصرية قائلا إن مسؤولية وضع أسس الفن الروائى المصرى مهمة منوطة برجالها المتخصصين، وأن كل جيل مسؤول عن نفسه وعن إرساء الدعم للأجيال اللاحقة ولا يصح، حسب قول الحكيم، أن تترك الأجيال تلك المهمة للواحقها ؛ لأن الماضى هو أصل الحاضر. واستأنف الحكيم أن الروايات التى تكتب اليوم ما هى إلا حلقات فى سلسلة التطور نحو رواية المستقبل. فأى تأخير فى البداية فى تلك الحلقات يؤدى إلى تأخير فى صياغة الشكل النهائى (توفيق الحكيم، ١٩٦٤ ص ١١٣).

لا يمكن أن يكتب الدكتور "مفيد" فى "الراية البيضاء" كلاما أفضل من ذلك، فى الواقع كانت صياغة روابط الأصالة هى الأساس والغرض من مشهد "الراية البيضاء"، على سبيل المثال، الذى يحملق فيه المثقف الدكتور "مفيد" فى وجوه سلفه الثقافى وكان توفيق الحكيم من ضمنهم (انظر الفصل الثاني). هذه الإشارات الدائمة للروابط المتصلة وصور الأصالة، وهى طريقة غير غربية لتوصيل معنى الحداثة، يقترح أن مشكلتنا لا تكمن فقط فى تفسير كيفية إقحام أنظمة التفكير والعقلانية على مصر من الخارج (كما يقول ميتشيل، ١٩٨٨ مثلا)، ولكن أيضا تفسير كيفية استيعابها من الداخل. وكانت اللغة واحدة من المواقع الأساسية فى صرا ع مصر الطويل لاستقطاب وتطبيق بعض الأنظمة الأوروبية واستبعاد البعض الآخر.

أقحم الاتصال بأوروبا نظاما اجتماعيا على مصر قد سهل نشوء لهجة محلية مطبوعة، معطيا بذلك ما يصفه بندكت أندرسن، فى سياق أوسع، بأنه "تثبيت جديد للغة ساعد على المدى الطويل فى بناء صورة التراث القديم التى تمثل نقطة أساسية فى فكرة الأمة الخاصة" (أندرسن، ١٩٩١ ص٤٤). وبالرغم من ذلك فإن صورة مصر الخاصة عن الماضى والتراث قد أثرت فى مجريات الأحداث: فكان نمط التعبير المختار

للطباعة لهجة محلية كلاسيكية- مفارقة ومخالفة للفكر الأوروبى حيث عرفت اللغات القومية نفسها فى مقابل التراث القديم. ولكن هذا الوضع طبيعى فى مصر ؛ حيث يوجد تاريخ طويل للحفاظ على اللغة المكتوبة فى مقابلة اللغة المتكلمة، وحيث يسود الاعتقاد بأن اللغة المتكلمة نسخة محطمة ومسخا للغة المكتوبة [٩]. وعلى ذلك فإن تبنى لهجة قومية محلية فى مصر يتطلب أكثر من تقعيد لغة غير مستقلة، وكان على المصلحين اللغويين أيضا أن يكونوا حذرين من تسييل اللغة المكتوبة (العربية الكلاسيكية) التى لا يظنها الناس ثابتة فحسب، بل وتتمتع بالكمال المنزل من السماء [١٠].

ولتعقيد الأمور أكثر وأكثر، نقول إنه قد مر وقت قصير جدا بين دخول تكنولوجيا الطباعة- وهى المجال الطبيعي للثقافة الكلاسيكية- وبين ظهور تقنيات وأساليب أخرى للتصوير والعرض للجمهور من أمثال المسرح والجرامافون والراديو والسينما. وقد قامت تلك الوسائل بنفس العمل الذى تقوم به تكنولوجيا الطباعة فى تثبيت لهجة محلية، ولكن تلك الوسائل غير الطباعية قعدت العامية القاهرية المصرية، ولم تقعد العربية الكلاسيكية. ويعنى ذلك أن مسألة الهوية فى اللهجة المحلية فى مصر مصابة بانفصال فى الشخصية: فهناك شخصية كلاسيكية بتقاليدها الخاصة بحمل الثقافة الرفيعة، وعامية شفاهية لا تلعب دورا مقبولا فى الفنون أو العلوم. وبالرغم من أن عملية تحويل العامية للهجة قومية قد أصبحت ممكنة من خلال التقنيات الجديدة، فإن وسائل الإعلام الجديدة لم تمحو التوجهات اللغوية القديمة. وقد جعلت ترقية العاميات العربية لمكانة الوسيط التعبيرى فى المسرح والسينما والأغانى الافتراضات السابقة، حول طبيعة اللغة وتفوق اللغة الكلاسيكية، أكثر وضوحا فى مواجهة واقع معقد.

وقد كان الحداثيون، على اختلاف سمعتهم أو رأيهم فى اللغة الكلاسيكية، ما يزالون مستعدين لإعلان ولائهم للعربية الكلاسيكية، وبالتالي، كراهيتهم لاستخدام اللهجة المحلية فى ما هو ليس مجالها من وجهة نظرهم. فقد أقر طه حسين، رائد من رواد تطوير أسلوب النثر العربى الحديث ووزير للتعليم فى مصر من عام ١٩٥٠ لـ١٩٥٢، أنه معاد تماما لمن يظنون أن العامية وسيلة نافعة للتواصل بين الناس

ولإدراك أهدافنا الثقافية. وأضاف أن النموذج العامي كان ليزول لو كان المصريون قد بذلوا جهدهم لتنقية ورفع مستوى العامية من ناحية، وإصلاح الفصحى من ناحية أخرى ليلتقيا معا (طه حسين ١٩٥٤) .

يشترك مثقفون آخرون كثيرون مع طه حسين في عداوته للكتابة باستخدام العامية كما تشترك الدولة أيضا فى ذلك؛ فهى لا تعترف بأى كاتب يكتب بالعامية أو تجازيه إلا فيما ندر[١١]. وإذا اقتربنا من عصرنا الحاضر، وفى عام ١٩٩٠ ، نجد إبراهيم مدكور رئيس المجمع اللغوى بالقاهرة يكرر تفاؤل طه حسين بأن اللغة الكلاسيكية الرفيعة سوف تحل محل العامية كلغة للتخاطب اليومى فى مصر بمرور الوقت : فقال إن اللغة سلوك حضارى وثقافى وإنساني. وأضاف أنها الهوية التى تصبغ على الأمة. وينتقل بعد ذلك لنصح الآباء والأمهات كلهم بأن يدخلوا المعانى الفصيحة فى شخصيات ولغات أبنائهم. وإذا تعاونت المدرسة مع البيت ليصلحوا الإنتاج اللغوى للمجتمع، فإنه سيتم تجنب تلك الآفات اللغوية.

وكما كان الحال بالنسبة للغة الفلكلور التى تكلمنا عنها سلفا، فيمكن تتبع مسيرة فكرة أنه يمكن، بل ويجب، استبدال العامية بنمط كلاسيكى حديث للغة العربية للقرن التاسع عشر فى الماضى وحتى وقتنا الحاضر. ولكن تلك الفكرة اكتسبت دفعة خاصة تحت حكم جمال عبد الناصر (١٩٥٢ - ١٩٧٠) حيث أصبح التعليم العام ، وهو الوسيلة الوحيدة التى يمكن من خلالها زرع التعليم الكلاسيكى فى عدد كبير من الناس، واقعا حقيقيا فى مصر لأول مرة. الكتاب الذى يقف ممثلا جيدا للأعمال التى تناولت موضوع استخدام العامية فى الأدبيات هو كتاب نفوسة زكريا سعيد تحت عنوان "تاريخ الدعوة إلى العامية وتأثيرها على مصر" الصادر عام ، ١٩٦٤ نشر هذا الكتاب عندما كانت قومية جمال عبد الناصر المطعمة بالاشتراكية فى قمة فاعليتها، فقد كانت تلك الفترة من أكثر الحقب المصرية علمانية وتوجها ناحية التقدم فى التاريخ المصرى الحديث. ومع ذلك فإن نفوسة زكريا أكدت على الفصل الوظيفى بين نمطين متوازيين للغة كما أكدت على تفوق النمط الكلاسيكى فى النسق الحياتى الحديث . ومع ذلك فهى تشكك فى غرابة الموقف عندما تقول إن اللغة الفصحى هى لغة الكتابة

الشعرية والنثرية، وهى لغة الكتابة العلمية على وجه العموم. واللغة العامية المحكية هى لغة التخاطب اليومي. بينما الأولى لغة ذات قواعد ونحو تعمل على أساسه، فالثانية تعمل بلا قواعد منظمة، بل تعمل حسبما اتفق.ولذلك، فوجود نموذج عامى بجانب النموذج الفصيح أمر عادى فى كل الثقافات. فالمسألة، فى اللغة العربية إذن، أمر ليس جديد بل وثابت فى التاريخ العربى القديم.

إذا كان الفارق بين العامية والعربية الفصحى لا يتعدى أى اختلاف طبيعى بين الأنماط اللغوية الموجودة فى كل اللغات، فلماذا إذن يجب أن يكون هناك دعوة للعاميات فى المجتمع العربي، ولماذا إذا وجدت تسبب قلقا؟ فحسب قول نفوسة ذكريا، فعربية القرآن تمثل قمة كمال اللهجة القرشية، والتى تبنتها باقى القبائل قبل ظهور الإسلام. ولم يكن الفرق بين المكتوب والمقروء كبيرا مثلما هو الآن، وتؤكد أن الفاصل الكبير بين العاميات والفصحى يرجع إلى ظاهرة اللحن الذى كان يرتكبه غير العرب الداخلون حديثا فى الإسلام. يشارك نفوسة زكريا فى هذا الرأى المقدسى (١٩٩٠) . الفائدة من الكتابة المبكرة عن العاميات، على ذلك لا ترمى إلى دراسة العامية فى حد ذاتها كما يفعل المستشرقون ومن يواليهم، وإنما لخدمة الفصحى عن طريق محو الأخطاء التى يرتكبها الشعب (نفوسة سعيد ، ١٩٦٤ ص٧) . وهذا هو نفس التوجه الذى ينطلق منه الكتاب المحدثون عندما يرغبون فى تضمين بعض عناصر العامية فى الكتابة عن طريق تحديد السياق الذى يمكن أن تدخل فيه تحديدا دقيقا، وخاصة فى الأجناس الأدبية الحديثة على المجتمع العربى كالمسرح والرواية (كاشيا ، ١٩٧٦ ص ١٨-٢١).

الوضع فى مرحلة ما قبل الاستعمار، كما تصفه نفوسة زكريا، كان تعايشا بين العامية والفصحى جنبا إلى جنب بدون منافسة؛ فكل منهما خاص بمجاله: العامية تخصصت فى التخاطب اليومى والتعبير عن الحاجات المادية والدنيوية، ولم يكن لها طموح أن تكون لغة الأدب الرفيع (نفوسة سعيد ، ١٩٦٤ ص٧). وعلى ذلك فإن نفوسة زكريا ترى أن الدعوة للعامية فى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن ما هى إلا محاولة لخلق وضع غير طبيعى تحتل فيه لغة الكلام الدارجة مكانة اللغة الأدبية الفصيحة. وترى الكاتبة هنا أن هذا استعمار لغوى يرمى إلى جعل المصريين

يوحدون لغة الكلام ولغة الكتابة على مستوى العامية مما سيفصلهم عن ماضيهم بسبب تدريس العامية كلغة كتابة، ويفصلهم أيضا عن إخوانهم العرب. من هنا تصبح المحاولات الأوروبية لدراسة العامية مثل دراسة سيلدون ويلمور تحت عنوان "العربية المتكلمة فى مصر" محاولة لخداع المصريين وجعلهم يظنون أن عدم تبنيهم اللغة العامية قد يعرضهم لأضرار أكبر مما يتصورون، ألا وهو فقدان كل من التراث المعاصر والقديم المكتوب. وسيكون ذلك لصالح اللغات الأجنبية بما أن هناك اتصالا كبيرا ومكثفا بين المصريين والبلاد الأوروبية. وتقول إن تلك هى حجة الأجانب فى إقناع المصريين باستخدام العامية بما أنها أخف الضررين (انظر المرجع السابق، ص٢٧).

ويمكن إذن أن يصبح الاهتمام بالحياة اللغوية والحياة العامة للناس العاديين– وهو اهتمام طبيعي وعقائدى عند الكتاب الغربيين المعاصرين من أمثال أورتنر ١٩٨٤، وبوردو ١٩٩٠، ودى كارتو، ١٩٨٨– اهتماما ذا نزعة استعمارية لدى العقلية المصرية.

كانت دائما فكرة أن النمط اللغوى مرتبط بشكل أساسى بالتراث الكلاسيكي، وأن التراث الكلاسيكى بدوره تراث دينى بالأساس فرضية جوهرية لنهضة القرن التاسع عشر. وما تزال تلك الفكرة محل اهتمام بالرغم من أن التركيز عليها يتم الآن بشكل مختلف– بحسب الجمهور. فعلى سبيل المثال، يبدأ بدوي– ناقد مصرى يعمل بأكسفورد– مقالا حول الحداثة الأدبية فى دورية مصرية بالتركيز على عربية القرآن كنموذج أدبى حديث.

وعندما يكتب عن الأدب العربى الحديث لجمهور يتحدث الإنجليزية، فيصر أيضا على التواصل مع النماذج الكلاسيكية وخاصة فيما يتعلق بالأدب ما قبل الحديث، ومع ذلك فإن الربط بين التراث الكلاسيكى والدين قد همش نوعا ما: فيقول بدوى إنه بالمقارنة بالفترات والحقب السابقة، تحتاج فترة النهضة الأدبية العربية إلى توجه أبسط ولكنه فى نفس الوقت أكثر صعوبة. ويستأنف أنه بينما يمكن اعتبار كل فترات الأدب العربى الكلاسيكية متصلة بعضها بالبعض الآخر، فإن الأدب العربى الحديث يمثل فترة مستقلة بذاتها بالرغم من أن انفصالها عن الكلاسيكية مبالغ فيه أحيانا. ذلك لأن الأدب العربى استعار من الغرب أجناس أدبية كالدراما والرواية، إلا أنه لم يفصم عراه

مطلقا عن ماضيه. فقد كانت النهضة، فى الواقع، نتاجا ناجحا لتزاوج بين قوتى التراث المحلى والصيغ الأوروبية المستوردة [١٢].

وبغض النظر عن ما إذا كانت العلاقة بين الدين والتراث الكلاسيكى قد تم التركيز عليها أو تهميشها، فتركيز الكتابة العلمية عن الحداثة العربية يرتكز على الاستمرار بين الحاضر والماضى الكلاسيكي؛ والماضى المرتبط باللهجة المحلية المتجسد فى العاميات لا يمكن أن يكون من ضمن الصورة.

عندما بدأ المصريون فى الدعوة للعامية، كان ذلك لأغراض محدودة جدا فى البداية- كما تدعى نفوسة زكريا. وكانت تلك الأغراض هى تسلية الجماهير أحيانا، أو تعليمها أحيانا أخرى (نفوسة زكريا ، ١٩٦٤ ص٧٥) [١٣]. وكانت المحاولات المبكرة لكتابة شعر جاد بالعامية محاولات فاشلة كما تقول، وتستمر لتقول إن الأمثلة التى ساقتها فى كتابها تبين أن السخرية والهجاء شعر يكتب بأسلوب الزجل على حساب اللغة مما يعرض اللغة العربية للغات الأجانب الذين نرتبط معهم بعلاقات (المرجع السابق ص٣٢٥). وتقتبس قصيدة من تأليف يعقوب صنوع، وهو كاتب من القرن التاسع عشر اشتهر كرائد من رواد المسرح المصرى (انظر جرندزير، ١٩٦٦)، وتقدمها مثلا على الشعر العامى فى بداياته والذى يستعين بعبارات إنجليزية كاملة، ذلك لأن اللغة المستخدمة تفتقر كلية للقدرة على التعبير بإمكانياتها الخاصة- كما تدعي:

يا محلا الإنجليزية

أم عيون زرقاء وشعر أصفر

يا خسارة دى الصبية

فى جوزها العسكرى الأحمر

شفتها امبارح يا أسيادى

مكانش حواليها إنجليز

فقلت لها يا ماى ليدى

جيف مى كيس إيف يو بليز

تفسير استخدام صنوع للغة الإنجليزية على أنها مجرد سخرية على حساب اللغة مجرد مناورة أيديولوجية: فإن القصيدة تستمد روحها الخفيفة ومضمونها القومي معا، في الحقيقة، من المقابلة بين التعبير العربي المألوف وعبارة إنجليزية سخيفة، مما يدلل على بذاءة الموقف من ناحية ونقل اللوم كله على الأجنبية المتحررة من ناحية أخرى. فالكوميديا إذن تجعل ضحيتها- عند صنوع- الإنجليز لا اللغة العربية [١٤].

وتستأنف نفوسة زكريا قائلة إنه في العقود الأولى من القرن العشرين جرب الشعراء العاميون أساليب عدة ولهجات إقليمية مختلفة، ولكن- بحلول الثلاثينيات- تقلصت الاختلافات الإقليمية [١٥]. ويمكن تصنيف شعراء العامية في تلك الحقبة من وجهة نظرها بحسب نزعتهم إما لتطوير عامية أكثر نقاء أو لتقريب العامية من النموذج الكلاسيكي. وتظن أن الفريق الثاني قد كسب معركته. ولكن، كان ذلك مستحيلا لا تسانده الاختبارات العلمية، ولكنها حالة من الحالات التي تكتب فيها الأيديولوجية التاريخ بدلا من أن يتم رصد أي نوع من ثقافة اللهجة المحلية كان فاعلا في تلك الحقبة، ومستهلكا في المحافل العامة أو الحياة الخاصة.

كان الفريق الذي كتب ليصل لعامية خالصة، من وجهة نظرها، فريق انتهازي كتب ليحصل على الشهرة فقط، وأن هؤلاء الشعراء كتبوا بالعامية لعدم إتقانهم الفصحى (المرجع السابق، ص٣٣٦-٣٨). وتصبح السوقية هي المسألة الأساسية، ولتدلل على ذلك تقتبس قصيدة لمحمد عبد المنعم الملقب بأبي بثينة يتحدث فيها عن رجل يضيع عمره في السكر في البارات وتاركا زوجته بلا حيلة سوى التسول من الجيران. وتنتهي القصيدة بعبارة توبيخ: "يا راجل اعقل يا منيل، يا خرابي منك يا خرابي" (المرجع السابق، ص٣٣٨). وما تعترض عليه نفوسة زكريا هنا- من وجهة نظرنا- هو رصد موقف من مواقف الطبقات الدنيا لا غير.

وكان الاتجاه المقبول في الشعر العامي هو الاتجاه التعليمي؛ وتقتبس نفوسة زكريا كلمات حسين مظلوم رياض بأن كاتب الزجل الناجح هو الذي يدخل كلمات عربية فصيحة سهلة النطق وخفيفة السمع في القصيدة كي يرتقي بمستوى العامية لأعلى من مستوى الشارع ، ويقلل الفارق بين النموذج الكلاسيكي واللهجاتي (المرجع

السابق، ص٣٣٨-٩٣) [١٦]. وبعد ذلك، ترجم حسين رياض رباعيات الخيام للعامية، وهى ترجمة تصفها نفوسة زكريا بأنها غذاء روحى وعقلى حقيقى للجماهير بدون مشاكل لغوية أو تدنى لمستوى العامية السوقية (المرجع السابق، ص٣٤٠). كل تلك الأمثلة المطروحة يمكن أن تثبت أن العامية لغة صالحة للأدب لدرجة أنه يمكن صياغتها لتصل لحذق مواضيع وأساليب العربية الفصحى، ولكن الفكرة هنا هى أن العامية بذاتها غير مناسبة للأدب. وبطبيعة الحال، لا يعدو الكثير من أمثلة الشعر العامي- التى ساقتها نفوسة زكريا- الذى نظمه المثقفون قصائد فصحى بسيطة ذات لغة سهلة ليفهمها الناس [١٧]. وبنفس الشكل لم تنظر نفوسة زكريا للقصائد العامية التى كتبها شعراء مشهورون من أمثال أحمد شوقى أو أحمد رامى ، (كلاهما كتب لمشاهير المغنيين فى أيامهما)، على أنها كتبت تقديرا للعامية ؛ إنما هى تظن أنها كتبت لتقريب الجماهير أكثر من الفصحى. من هناك، تكون هناك معادلة فكرية بين ترقية الأسلوب العامى ومحو هذا النمط اللغوى .

تعد رغبة نفوسة زكريا فى التخلص من العاميات العربية ، أو من كل ما هو غير كلاسيكى ، موقفا أيديولوجيا عاديا ومنتشرا: على سبيل المثال ، قال الدكتور يوسف زيدان، مؤلف عدد كبير من الكتب عن الصوفية، فى أحد المقابلات إن الكلمات تتوحد مع المعانى وتصاحبها. مع ذلك، فإن الموقف اللغوى المثالى بالنسبة له هو الموقف الذى لا تصاحب فيه الكلمات المعانى وتلتصق بها، أو الذى لا تخلق فيه اللغة كلمات جديدة. فيقول إن استخدام كلمات أجنبية فى اللغة العربية فضيحة كبيرة، ودال من الدلالات الأساسية على انحدار الوعى القومى العام. وأضاف أنه يندهش عندما يسمع شخصا يستخدم كلمات أجنبية فى لغته العربية كأنما اكتشف منجما للأحجار الرخيصة، فعندما نستخدم كلمة ما فنحن نفكر، ولا أظننا نحتاج إلى التفكير بعقول الآخرين. والشيء الأكثر إدهاشا له، والأكثر إيلاما كذلك، هو استخدام بعض الناس السذج لبعض الأنماط الأجنبية كوضع أحد رجال الأعمال اللاحقة الأجنبية CO فى آخر اسم شركته [١٨]. ويختم كلامه بأن العجيب هو أن غالبية من يستخدمون هذه الاختصارات الإنجليزية لا يعرفون معانيها.

ينضم إبراهيم مدكور رئيس المجمع اللغوى بالقاهرة فى كتابه الصادر عام (١٩٩٠) لنفوسة زكريا (١٩٦٤) بتفاؤله قائلا إن العامية فى طريقها أخيرا إلى الزوال.

يقول إبراهيم مدكور إن حوالى ٩٥٪ من العامية الآن فصيحة فى أصلها. وقد قمنا بدراسات كثيرة لإثبات أن اللغة فى تقدم مستمر. وكل ما يرمى إليه مدكور هو الوصول لعامية عربية يتكلمها كل الناس فى الأقطار العربية. ويعلن أن كل ما يحاولون عمله هو محو اللهجات العامية استنباط لهجة مشتركة للاستخدام تكون سهلة فى الاستخدام ولا تتعارض مع ضرورات الحياة اليومية، وتتمتع فى نفس الوقت بالبساطة والمرونة.

الازدواجية اللغوية

بالنسبة لعلماء اللغة يسمى الانفصال التام بين الأنماط اللغوية فى مجتمع لغوى واحد بالازدواجية اللغوية. وصف تشارلز فيرجسن – واحد من أوائل من عرفوا هذا الوضع اللغوي– الازدواجية اللغوية وصفا وظيفيا بأنها موقف يتعايش فيه النمط الرفيع مع النمط الدونى فى لغة من اللغات جنبا إلى جنب، ويكون النمط الرفيع صاحب المكانة العالية ويستخدم فى الكتابة والمواقف الرسمية. والنمط الدونى هو نمط العامية الذى يستخدم فى مواقف الحياة اليومية (فيرجسن، ص١–٣) [١٩]. معظم الدراسات اللغوية على موضوع الازدواجية اللغوية العربية دراسات تجريبية ووصفية، وتركز على السمات الصوتية والنحوية التى تميز بين النمط الدونى والنمط الرفيع الموثق بشكل أفضل نسبيا [٢٠]. الدراسات الموجودة فى الكتابات الغربية حول الازدواجية اللغوية ما هى إلا صدى للأيديولوجية المتعلقة بالازدواجية التى تعبر عنها الكتابات العربية.

بالرغم من أن معظم الكتابات حول الازدواجية اللغوية قد تمت فى إطار علم اللغة الاجتماعي، فإن الاتجاهات الاجتماعية لتلك الظاهرة لم تحصل على اهتمام كبير جاد على وجه العموم [٢١] ولا تشكل الدراسات الخاصة بالازدواجية اللغوية التى تشكك فى فكرة أن اللغة العربية تحمل فى طياتها قدرا كبيرا من التوازى اللغوى تأثيراً كبيراً

على محاولات علماء اللغة لتعريف الازدواجية اللغوية عمليا وتجريبيا. وهناك من الدارسين من يفترض وجود أنماط وسيطة عشوائية التعريف (انظر فيرجسون مثلا). وعلى سبيل المثال، فهناك مقالة نشرت فى دورية "العربية" لم تجد أى دليل على اتفاق المصريين على ماهية الفصحى المعاصرة أو على قدرتهم على استخدامها بسلاسة ودقة (باركنسون، ١٩٩١). هذا وقد أشارت مقالة أخرى فى نفس الدورية، بل وفى نفس العدد، إلى أن الأجيال الحالية يصعب عليها أن تستخدم العربية الفصحى استخداما تلقائيا، دون الاستعانة بنص مكتوب كما يجدون ذلك غير طبيعى أيضا (أبو عبسي، ١٩٩١ ، ص١١٨). ولكن الكاتب أعلن أن الأجيال القادمة سوف تضيق من الهوة بين الأنماط الرفيعة والدونية من خلال وسائل كتعريب بعض البرامج الأمريكية المشهورة كـ"شارع سمسم" بالفصحى. وعلى ذلك فإن الاعتراضات العملية على فكرة الازدواجية اللغوية تنقطع بإعلان أن الأجيال الحالية قد لا تكون قادرة على التحدث بالفصحى، ولكنهم سوف يصلون إلى وضع لغوى جديد (المرجع السابق) فى وقت ما- غير محدد- فى المستقبل. وفى النهاية نستطيع أن نقول إن الحلم الحداثى العربى يبقى كما هو ثابت حتى ولو نقل لحقل علمي غربي.

يشترط النموذج اللغوى أن يكون النمط الرفيع فى الازدواجية اللغوية يجب أن يكون مستخدما فى المواقف الرسمية كالمحاضرات الجامعية والتجمعات العامة ونشرات الأخبار. وكذلك تفترض معظم نظريات الازدواجية اللغوية ارتباطا عاما بين النمط اللغوى والطبقة الاجتماعية، ولكن إذا ما سمحنا بإحلال عامية رفيعة محل الفصحى، فإن الممارسة اللغوية تحمل لنا مفاجآت كبيرة. ومن الممكن أن يكون النمط اللغوى المستخدم مغايرا تماما للموقف الذى تصفه الأيديولوجية الازدواجية.

يعمل أغلب النظام التعليمي- فى الحقيقة- باستخدام النمط العامى بالرغم من أن السؤال حول لغة التعليم غالبا ما يعطى الإجابة بأن التعليم فى كل المواد يجب أن يكون بالفصحى، وإذا لم يكن ذلك يحدث فإنه بسبب مشكلة إما عند الطلاب أو مدرسيهم. ومن المفروض أيضا أن تكون الجامعة قلعة الاستخدام اللغوى السليم. وبالرغم من أن هذا لا يتسق مع أى دراسة وصفية تجريبية للاستخدام اللغوى

الواقعي، إلا أنه تصور غير قابل للتغيير. فعلى سبيل المثال، حضرت عدة مرات فصلا للنحو بكلية الآداب بجامعة القاهرة فى خريف عام ١٩٨٩، وكان يدار بالنمط العامى كلية، فيما عدى الشواهد والأمثلة التى يسوقها الأستاذ ليدلل على كيفية استخدام النحويين القدماء لتصنيفاتهم وتعريفها. وكانت الأمثلة مأخوذة من نص نحوى قديم وهو "ألفية ابن مالك"، وهو نفس النص المستخدم فى فصول النحو الأكثر تقليدية والتى تقدمها جامعة الأزهر بتوجهاتها الأكثر كلاسيكية. وعلى ذلك فإن النص عمدة فى هذا المجال، فقد ذكره طه حسين فى سيرته الذاتية أيضا. من الممكن أن يكون أسلوب العامية المستخدم فيها، ولكن الطلاب أصروا أنه يجب أن يدرس هذا الفصل بالفصحى بالرغم من أنه لم يكن هناك أى سبب أيديولوجى قاهر نابع من المادة يحتم تدريس الفصل بالعامية. وكان المدرس فى سياق فصحى كامل بحكم المادة المدرسة.

من الممكن أن تستخدم الفصحى بشكل أكبر إذا كان موضوع الكلام محرجا أو حساسا، أو عندما تكون علاقته بالتراث الكلاسيكى الفصيح، وبالتالى مكانته فى الجامعة، مشكوك فى متانتها؛ فكان فصل الأدب الشعبي- على سبيل المثال- فرصة ممتازة للأستاذ ليصر على الاستخدام التام للفصحى فى سياقها السليم. وعندما حضرت أحد تلك الفصول بجامعة القاهرة فى عام ١٩٨٦ كطالب دارس للغة العربية، كان هذا هو الحال بالضبط: فقد أنفق الأستاذ أول عشر دقائق من المحاضرة فى وعظ الطلاب بفصحى سليمة أن يتجنبوا أى تعبيرات عامية فى الأبحاث المقدمة فى آخر العام. وألقى الطلاب بدورهم أسئلتهم على الأستاذ بشكل رسمى أكثر مما يفعلون فى فصل النحو سالف الذكر، وبلغة أرفع. ومن المرجح جدا أن يكون الاختلاف فى الأسلوب بين الفصلين راجع إلى أكثر من خصوصيات وعادات كل من المدرسين: فالموضوعات "الرفيعة" تسمح بالأنماط والأساليب "الدونية" بينما تتطلب الموضوعات "الدونية" أساليب وأنماط "رفيعة".

يتجنب اللغويون بشكل عام التعرض للفروض الأيديولوجية التى أنتجت هذا الإحساس بالفصل بين الأنماط والأساليب اللغوية. وغالبا ما يكتبون عن الاختلافات الواضحة بين الواقع اللغوى والموقف اللغوى النظرى محكم الصياغة والتنظيم والذى

افترضه فيرجسون. وغالبا ما يكون ذلك عن طريق توسيع النموذج التجريبي وتطويره بخلق مستويات وسيطة بين الأنماط اللغوية العامية والفصيحة (السعيد بدوي، ١٩٧٣، بلانك، ١٩٦٠، ميسيلز، ١٩٨٠، وزوجول، ١٩٨٠). والبعض يعترف بأن تعريف المستويات اللغوية العربية تعريف عشوائي قائم على المقارنة بين أكثر الأنماط اللغوية الممكنة تباعدا (السعيد بدوي، ١٩٧٣ ص١١) [٢٢]. يدرك نموذج الازدواجية اللغوية الموسع عند السعيد بدوي، على سبيل المثال، الفوضى والتشابك في الموقف اللغوي، ولكنه مع ذلك يحاول أن يفرض على هذا الموقف تنظيما وصفيا قائما، نوعا ما، على الطبقة الاجتماعية وعلى الاحترام النابع من الفصحى. ويسيطر المستوى الثالث في النموذج التجريبي الموسع عند بدوي، وهو مستوى عامية المثقفين، على أكبر معدل من معدلات التعبير اللغوي- فهو يتضمن العامية والفصحى معا بالإضافة إلى اللغات الأجنبية. ومن الممكن أن نقول إن نموذج بدوي يعد معادلا لغويا ممتازا لأوضاع الطبقة المتوسطة التي حدد معالمها وخطوطها العريضة مسلسل "الراية البيضاء"؛ فالتركيز في الحالتين على الجمع بين كل ما هو متاح: إتقان كل من المصطلحات والتركيبات الفصيحة والعامية، بالإضافة إلى المعرفة بالتقنيات الأجنبية.

إذا كانت عناصر ما وراء اللغة في علم اللغة الثقافي تفتح الباب أمام تشكيل اجتماعي خيالي، كذلك يفعل الناس في العالم الواقعي أيضا عندما يتصورون الاستخدام اللغوي للآخرين من خلال تشكيل اجتماعي عفوي وغير مدروس. وإدراك المشاهدين لمسلسل "الراية البيضاء" حالة جديرة بالدراسة في هذا الصدد: فبما أن الدكتور "مفيد" قد أتقن الصلات بالثقافة الأجنبية، فيجب أن يتكلم بالتالي بأسلوب معين: فقد قالت طالبة جامعية إنه استخدم كلمات أجنبية كثيرة لأنه يعيش حياة سفير. ولكن إذا رجعنا للمسلسل نفسه، النص، فإننا نكتشف بسرعة أن الدكتور "مفيد" قد استخدم كلمات أجنبية أقل بكثير مما استخدمته الشخصيات الشريرة. ومع ذلك فهو الشخص الوحيد تقريبا الذي يستخدم عربية فصحى سليمة في كل المسلسل، وخاصة في المشهد الذي يبدأ فيه كتابة مذكراته وهو يتأمل صور فناني الإسكندرية. وكل الاستخدامات الأخرى للفصحى تقريبا قدمت على أنها استخدامات سوقية: انظر مثلا محاولات "فضة" و"نونو" لإضفاء صبغة تعالي طبقي على نفسيهما من خلال استخدام

لغوى كوميدي، كما كان الحال فى خطبة "فضة" أمام مجتمع فنانى الإسكندرية (لم يظهر أى منهم وسط جمهور المستمعين) وفى محاولات "نونو" المتقطعة والمؤلمة لقراءة الصحف اليومية لـ"فضة".

يمكن أن تؤدى العامية والفصحى وظيفة الدال على الذوق العام وأيضا وظيفة الظواهر القابلة للقياس. وهذا هو السبب الذى يمكن من اعتبار شعراء العامية فى بعض الأحيان شعراء بليغين. وهذا أيضا هو السبب الذى يجعل أستاذ الأدب الشعبى حذرا من أن يُغَيبَ شعرة الفصل بين طبيعة مادته الدراسية التى تحمل إمكانية السوقية والمهمة التثقيفية والتحديثية التى تقوم بها المؤسسة الجامعية التى يتم فيها تدريس تلك المادة. فالجامعة، كما يقول طه حسين (١٩٥٤، ص١٢٧-٢٨)- وهى المكان الذى يمثل الحضارة المتقدمة والرفيعة- يجب عليها أن تزرع الإيمان بالواجبات قبل الحقوق والاهتمام بالتزامات الذات تجاه الآخرين قبل التزاماتهم تجاهها واحترام الذات وغياب التفاهات والذوق الرفيع. والإنسان المتعلم تعليما كلاسيكيا فصيحا والغائص فى الذوق الرفيع، إذن، هو الذى يمكن أن نثق به فى التعامل مع العامية بأسلوب مناسب رفيع الذوق. وفى وجهة النظر الرسمية، يصبح التعامل مع العامية بذوق رفيع وسيلة لترقية الجماهير، وتتم عملية التحضير والترقية تلك فى العامية لسبب وحيد وهو الحاجة لتحضير غير المتعلمين.

وتأكدت ديناميات التعبير ذاتها، وهى ديناميات يفرضها الوعى بتصنيفات ذوق مستقلة أيديولوجيا بعضها عن البعض الآخر أكثر من ما تفرضها الكفاءة اللغوية العملية، فى مناقشة حول تراث المغنى محمد عبد الوهاب عقدت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة فى شهر يوليو عام ١٩٩١. فقد كان محمد عبد الوهاب أعظم مغنى وملحن موسيقى فى مصر من العشرينات حتى الأربعينات. وبالرغم من أن الكثير من ألحانه كانت أغانى عامية، إلا أنه، أكثر من أى مغنى آخر، يعزى إليه تحديد وتشكيل الأسلوب الفنى الرفيع للموسيقى العربية الحديثة. ومن هنا، يصبح عبد الوهاب رمزا من رموز الكلاسيكية الحداثية.

ضمت المناقشة محاضرة للدكتورة رتيبة الحفني، أستاذة أصوات فى

كونسيرفاتوار القاهرة، ومحاضرة لجهاد داود، أستاذ تأليف فى معهد الموسيقى. وكانت رتيبة الحفنى المتحدث المناصر لعبد الوهاب وكان على داود أن يأخذ مكان الناقد- ولكنه لم يكن لينقد عبد الوهاب بشكل كبير لأن الاحتفالية التى ضمت عرض فيلمين لعبد الوهاب كانت منظمة لتكريم المغنى شهرا بعد وفاته. وأحجم منظمو الاحتفال فى الواقع عن دعوة متحدثين يمكن أن يكونوا أكثر عدائية للتراث الموسيقى لعبد الوهاب (٢٣).

نظريا، بما أن الاحتفالية تمت فى قاعة محاضرات أمام جمهور بسيط ولكنه رسمي، فمن المتوقع أن يستخدم المتحدثان لغة فصيحة ثابتة نوعا ما. وبما أنهما كانا أستاذى جامعة، فمن المفروض أنهما يمتلكان من الطلاقة والفصاحة ما يكفى لذلك. إلا أن داود الذى نقد عبد الوهاب كان أكثر طلاقة فى الفصحى من رتيبة الحفنى التى كان منوطا بها الدفاع عن الكلاسيكية. وليس إذن غريبا، فرتيبة الحفنى تقف على أرض صلبة من الكلاسيكية والفصاحة بفضل ارتباطها برمز قوى من رموز التراث الرفيع ولذلك فإن أسلوب الخطاب والنمط اللغوى الذى تستخدمه ليس ذا أهمية كبيرة. ولذلك فقد عبرت عن أفكارها بعامية المثقفين العادية. ولما كان واجب داود هو نقد عملاق ثقافى رفيع، فقد أخذ موقعا ينطوى على مخاطرة. واستخدم، لهذا السبب، عربية فصيحة حذرة ومتقنة فى نقده، محملا *عبد الوهاب المغنى أسمى آيات التقدير والمديح، وبالتالى أعطى وقتا أقل* ومدحا *أقل* بكثير *لعبد الوهاب المؤلف الموسيقى والمجدد فى الموسيقى.*

كان داود حذرا كى لا يعطى انطباعا بأنه ينقد عبد الوهاب لصالح مغنين آخرين يعتبرهم الناس سوقيين. واقتبس عبد الوهاب فى مسألة أن خلاص الموسيقى المصرية لن يكون إلا بالعلم، ولكنه يرجع بعد ذلك ويقابل بين كلمات عبد الوهاب باسم واحد من المغنين، على حميدة، الذى دائما ما تشير إليه الصحافة على أنه مثل للغناء السوقي. واستخدم داود سوقية على حميدة المعروفة لينقد عبد الوهاب بشكل غير مباشر، لأن عبد الوهاب قد فاجأ الناس بعدم رغبته فى انتقاد على حميدة الذى يعتقد الكثيرون أنه خان المبادئ والمثل العليا لمعهد الموسيقى الذى تخرج منه (٢٤). وبعبارة أخرى، أصبح

على حميدة معروفا بأنه مثل للفنان الذى كان من المفروض أن يتبع نصيحة المعلم فى تأليف الموسيقى بالعلم وليس بالموهبة فقط. فالموهبة، كما قال داود، قد تجلب الشهرة ولكنها لا تنميها أبدا [٢٥]. وساعد هذا الإنقاذ الكلاسيكى داود فى أن يعين نفسه مدافعا عن التراث الحقيقى لعبد الوهاب مما يؤكد أن نقده هذا نقدا بناء ويجنب كل شك فى أنه قد يكون مقللا من شأن المسيرة نحو التقدم. وفى رد رتيبة الحفني، حيدت استراتيجية داود فى استخدام على حميدة بأنها دافعت عنه دفاعا ضعيفا قائلة إنه كان تلميذا واعدا ظنوه سيستخدم خلفيته الشعبية بأشكال جديدة ومبتكرة. ولكنه أخطأ المسيرة وضل الطريق بالانغماس فى موسيقى صالات الرقص السوقية التجارية. وفى النهاية، وبالرغم من اختلافهما الواضح فى الأسلوب، فقد نجح كل من المتحدثين فى أن يضع نفسه فى صف الكلاسيكية والذوق الرفيع.

أساليب الخطاب هنا، كما كان الحال فى محاضرات الجامعة سالفة الذكر، تختلف اختلافا كبيرا بعضها عن البعض الآخر. ولكن المسألة ليست ببساطة المعادلة التى تقول إن موضوعات الثقافة الرفيعة تناقش باللغة الفصحى الرفيعة، والعكس بالعكس. بدلا من ذلك، تنزع اللغة فى التصاعد تجاه النمط الرفيع كلما هدد الموضوع الذى يناقشه المتحدث بتمييع الحدود بين تصنيفات الثقافة الرفيعة والثقافة الدونية. ولا يعد هذا الاستخدام *للنمط اللغوى* قاعدة بقدر *ما هو استراتيجية* ممكنة *الاستخدام*. فالاستراتيجية الأكثر شيوعا هى استخدام عدد قليل من الكلمات أو العبارات الفصيحة جدا ويعد ذلك الانزلاق للعامية التى يختلف أسلوبها قياسا على المتحدث والمستمعين والموقف.

وغالبا ما يتكرر نفس الموقف فى مقابلات التليفزيون والإذاعة، فالتواصل العملى باللغة "العادية" هو القاعدة إلا إذا كان المتحدث يخشى أن يعطى الانطباع بالانحياز لتوجهات قد يعتقد المستمع أنها سوقية، أو إذا كان المتحدث يريد بسط سيطرته على مناقشة عامة. ولكن عندما تنشر المقابلات أو الخطب الشفاهية فإنها تترجم للعربية الفصحى ما لم يكن هناك سبب خاص للإبقاء على العامية. ذلك لأن أيديولوجية الازدواجية اللغوية تحتم أن تكون الكلمة المكتوبة فصحى. وعندما يحتفظ الكتاب أحيانا

ببعض النصوص عامية، فإن ذلك يكون لتأكيد أيديولوجية الفصل الاجتماعي بالتركيز على الفروق الطبقية بين المحاور والشخص الذى يحاوره. وهذه ممارسة ترجع لما قبل التليفزيون.

حدث ذلك بوضوح شديد فى مقالين مجوهلى المؤلف نشرتا عام ١٩٢٩ فى مجلة "الدنيا المصورة" حول الفتوات. هاتان المقالتان هما "كيف يعيشون" و"فتواية سوق الخضار" [٢٦]. وفى المقالين كانت المحاورات مكتوبة بالعامية. وقد كانت تلك المقالات خالية تماما من محاولات الوعظ والتعليم بخلاف محاضرات الجامعة والمحاورات والمناقشات الأكاديمية سالفة الذكر. بل كانت المقالتان تحملان إحساس الاستعراض، كانتا عرضا للحياة البدائية المتخلفة فى أحياء القاهرة التى لم تكن تحظى بنعمة التنوير ساعتها. ويقول الصحفيى - بالفصحى - إنه فى الأحيــاء الشــعبية فى القاهرة [٢٧]، توجد جماعة من أولاد البلد (حلفاء الدكتور مفيد بعد ذلك بستين عاما فى مسلسل "الراية البيضاء") لا يهتمون إلا بالاندفاع ناحية الخطر وارتكاب أعمال عنف. ويستأنف إنهم لا يخرجون من مصيبة إلا ليقعوا فى مصيبة أخرى أسوأ. هؤلاء هم الفتوات (كيف يعيشون، ١٩٢٩ ص٩). ويذكر المحرر بعد ذلك أن محاوره أجاب على أسئلته بعامية سليمة واضحة، مما يخلق الوهم بأنه نفسه لم يكن يتحدث العامية. وفى المقابلة الثانية- مع امرأة فتواية هذه المرة- يستخدم نفس الأسلوب، أسلوب توضيح اللغة الرثة التى يتحدثها محاوره بمقابلتها بأسلوب تعبيره هو الرفيع البليغ. يسألها المحرر ما إذا كان لديها مانع من نشر صورتها. تحذره فى البداية من أن ذلك قد يثير غضبها، ولكن المحرر يلتفت إلينا ويقول إنه إذا لم يستخدم كل التعبيرات الريفية الحكيمة التى حفظها قبل المقابلة لكان الآن برأس مهشم. ويستمر قائلا إنه ابتسم وقال لها بالعامية إنها سيدة قوية وهذا كل ما ستذكره المجلة عنها (فتواية سوق الخضار، ١٩٢٩ ص٩). ومع ذلك فإن العامية التى استخدمها المحرر ليست متدنية أو ريفية بقدر كبير [٢٨] ، ولكنها كانت العامية المصرية العادية المستخدمة فى المحادثات، وهى العامية التى من المفروض أن يكون المحرر يتحدث بها مع كل أصدقائه مهما كان مستوى تعليمهم، إن لم يكن شخصا غريبا شاذا.

تكمن أهمية الازدواجية اللغوية فى كونها بنية أيديولوجية من الممكن أن- ولكن ليس ضروريا - تستلهم من خلال استراتيجيات لغوية ملحوظة. ويمكن التعبير عن مواقف الازدواجية تلك تعبيرا غير لغوي، أو أنه يمكن مجرد الإشارة إليها دون الإفصاح عنها بوضوح. فقد كانت رتيبة الحفني، بدفاعها عن تراث محمد عبد الوهاب فى الجامعة الأمريكية، كلاسيكية بنفس الدرجة التى كان عليها جهاد داود الناقد لذلك التراث، بالرغم من أن أى تحليل لغوى سيبين أنها كانت تستخدم عامية أكثر دونية من عاميته أثناء دفاعها عن التراث الموسيقى لمحمد عبد الوهاب. وبنفس الشكل، كان أستاذ النحو فى جامعة القاهرة كلاسيكيا بنفس درجة كلاسيكية أستاذ الأدب الشعبى بالرغم من أن الأخير استخدم عربية فصحى أكثر مما استخدمها الأول فى قاعة الدرس. فلا يحتاج المرء أن يتحدث الفصحى الكلاسيكية ليعطى انطباعا بالفصاحة والكلاسيكية.

التراث الرسمى والمحاكاة الشعبية

من العسير أن يقبل كل الناس سيطرة الدولة على الثقافة والذوق، ولم يكن ذلك قط ممكنا. فغالبا ما كان الأدب المتوجه ناحية صياغة الهوية من منظور ابن البلد مكتوبا بشكل يعارض أنساق الحداثة الحكومية-الكلاسيكية- بشكل واع. وترجع تلك الكتابات فى جذورها لمنتصف القرن التاسع عشر على الأقل عندما ظهرت فى أعمال يعقوب صنوع وعبد الله النديم، وتستمر فى أعمال بيرم التونسى والآخرين من شعراء الثلاثينيات وصولا لشعراء العامية المعاصرين من أمثال صلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم وفؤاد حداد. هذه بعض أسماء فقط من شعراء العامية المشهورين والمقبولين فى وسائل الإعلام والأكاديمية على أنهم فقط شعراء يتحدثون عامية فصيحة بليغة يستخدمونها فى ترقية وتطوير الجماهير. نعم، كانت بعض أعمالهم وعظية تعليمية ولكنهم أيضا تمتعوا بحاسة سخرية حادة تعمل غالبا من خلال التقابل أو التوحد من الكلاسيكية الفصيحة.

وتعد مقامات التونسى الساخرة التى كتبها فى منفاه فى الثلاثينيات خير تمثيل

للأعمال المناهضة للتوحيد بين السلطة الدينية والحكومة. لقد كانت المقامة اختيارا منطقيا كأداة للسخرية، ولكنها أيضا كانت وسيلة تعبير غير عادية لشاعر شعبى مشهور بأعماله العامية؛ فالمقامة نمط تعبيرى فصيح مستقى من التراث العربى الكلاسيكي. كان الاختيار منطقيا ، لأن هذا الجنس الأدبى منذ بداياته فى القرن العاشر كان ذا نزعة ساخرة فى الكشف عن معايب المجتمع من خلال قصص حول رجل ذكى وفصيح يرويها راوية من الرحالة (بوث،١٩٩٠ص٣٤٤-٤٦، بيستون، ١٩٧١ص ١-١٢). وأصبحت المقامة أيضا مجالا لعمل البديع، وهى الحليات الفنية التى أراد المصلحون من أمثال طه حسين ولويس عوض بعد ذلك القضاء عليها، وإحلال نثر واضح وعملى محلها (لويس عوض، ١٩٧٤). وبالرغم من أن الكُتّاب المحدثين استحيوا فن المقامة نوعا ما (ألان، ١٩٧٤) فلم يكن أبدا فنا مشهورا ومقبولا فى الأدب العربى الحديث وما يزال الناس يظنون أن ذلك مغالطة تاريخية "تبين النص على أنه مجرد مجال عرض للمواهب المتعددة للأديب ذى الصنعة، فهى ليست نثرا خالصا ولا شعرا خالصا (بوث، ١٩٩٠ ص٣٤٧). المقامة ليست نثرا ولا شعرا خالصا، ولكن تركيز المقامة على الأسلوب المزخرف المحسن جعلت منها جنسا أدبيا يوحى بتراث معاكس تماما لذلك التراث الذى حقق التونسى من خلاله سمعته وشهرته.

يجعل التونسى فن المقامة فنا شعبيا معاصرا عن طريق تحويل بعض سمات الفن القديم، وترك جزء كافيا من الشكل الفنى ليستطيع القارئ أن يدرك كونه مقامة. فبينما يركز الفن القديم على نجاح البطل المخادع، البطل فى مقامات التونسى يتحول ليصبح ضحية كل النكات. والمقامة القديمة تدور أحداثها على هامش المجتمع، ولكن مقامات التونسى تصور تهميش المثل الأخلاقية (انظر المرجع السابق، ص١٥١). وكما كان الحال فى المقامات القديمة، تستمد الحكاية قوتها من تقابل الأضداد الاجتماعية والأدبية. ولكن بينما تجلب الشطارة النجاح لبطل المقامة التقليدية، فإنها دائما تجلب الهزيمة والتحقير لأبطال مقامات التونسى.

الشيء الذى أوجد استمرارية بين مقامات التونسى وباقى أعماله الأكثر عامية- والتى كتب منها قدرا كبيرا- كان المقابلة داخل النص بين الأداء الكامل لعناصر فن

المقامة الكلاسيكية وبين عناصر الفلكلور البلدى (٢٩). واندمجت شخصية البطل المخادع عند التونسى بشخصية الراوى (هما شخصيتان منفصلتان فى قصص العصور الوسطى) وهى دائما شخصية مجاور فقير فى الأزهر (٣٠). وغالبا ما تدفع الظروف السيئة أو الطمع هذه الشخصية فى أحضان علاقة مع شخص فاسد من الأرستقراطية المتفرنجة، أو فى موقف آخر يكرس ظاهرة الفوارق بين الطبقات (٣١).

يمثل التحول الأيديولوجى الذى يستخدمه التونسى فى مقاماته تحولا عاديا مألوفا فى الكثير من أشكال الثقافة الجماهيرية فى كل وسائل الإعلام وخلال معظم القرن العشرين (٣٢). وفى مقامة "كامب شيزار" على سبيل المثال، يصور التونسى طالبين من طلاب الأزهر بشكل ساخر وبأسلوب يتسق مع كوميديا السينما المصرية من الثلاثينيات للثمانينات. يسافر رجلا الدين المزعومان إلى أحد شواطئ الإسكندرية بحثا عن النساء. فيبدآن بشاطئ شعبى فقير، ولكن كان الشيخ الأول قد سمع بأحد الشواطئ يسمى "كامب شيزار" (وهو شاطئ حقيقى فى الإسكندرية) حيث تسبح النساء الأغنياء وبنات الألمان أيضا (التونسي، ١٩٤٧ ص٢٠). أما الشيخ الثاني، وهو راوى القصة، فيخبر صاحبه بأنه يريد البقاء قائلا له إن الشاطئ هو الشاطئ فى كل مكان، وأينما وجد الماء وجد البط. ويلفت نظر صديقه لواحدة من النساء النائمات على وجوههن قائلا إنه قد تكون زوجة وزير من الوزراء، وأن تلك السيدة التى ترفع ساقيها فى الهواء أو تلك الشقراء قد تكونا من بنات الأمراء.

ولكن الشيخ الأول- وهو نموذج معادى للمشيخة تماما- ما يزال عاقد العزم على الذهاب، ولكن جماعة من النساء الالتى يرتدين ملابس خفيفة جدا تظهر على الشاطئ، ويتعجب الشيخ الثانى قائلا إنه تخيل أنهن أجنبيات ولكنهن مصريات (المرجع السابق، ص٢١). تبدأ البنات، التى يصحبهن خادم، فى المرح باستخدام أساليب أوروبية مثل حمام الشمس والرياضة. وفى النهاية تفرد واحدة من البنات جسمها بشكل مغرى أمام الشيخ الثانى الذى ينشد قصيدة فاضحة ساخرة يصف فيها مفاتنها:

وتنتهى القصة بالشيخ الثانى وهو يعبث فى الأمواج مع الفتيات، بينما كان الشيخ الأول، الذى كان فى الأساس يريد أن يغازل الأجنبيات، على وشك الغرق بسبب انشغاله بالنظر إلى الفتيات المصريات المتبرجات.

مقامة "كامب شيزار" تعد نقدا ساخرا لطلاب الأزهر. ومن الممكن أن يتم إغراء المرء أن يفسرها على أنها تحقيق لمقولة الكتاب المدرسي- التى اقتبسناها سلفا- القائلة بأننا يجب أن نحيى كل ما هو أصيل فى تراثنا ونربطه بما هو مفيد من الخارج. ولكنه ليس من المعتاد أن يتم تصوير الأزهر على أنه مولد ومفرخ للتفاهة والتجاوزات الجنسية كما هو الحال فى مقامة "كامب شيزار"، أو على أنه مولد لأناس ذوى أرواح طماعة جشعة كما هو الحال فى مقامة "الفنوغراف" (بوث، ١٩٩٠ ص٣٦٤)؛ ولم يكن من المعتاد أيضا أن يتم تصوير الأزهر على أنه مكان لإنتاج الشحاذين، كما كان الحال فى مقامة "الاشتراكية" [٣٣]. شخصيات طلاب مقامات التونسى غير الوقورين، والطماعين، والعاطلين، هى الصورة المعاكسة تماما تقريبا للصورة التراكمية الموجودة: وهى صورة الشباب التقليدى طاهر العيش، والعاقل، والنابه. إن تلك الصورة معاكسة ولكن ليس تماما، فكما يشير بوث، إن طالب الأزهر فى مقامات التونسى شخص ليس فاسدا بطبعه، ولكن الظروف هى التى ساعدت على تهميشه، وخاصة تلك المتعلقة بتبنى الطبقات المصرية العالية للمنتجات الأوروبية وعاداتها. يقول بوث: "بينما يكون من الواضح فى المقامات القديمة أن البطل ينتصر فى النهاية على من هم فى مكانة أعلى منه فى السلم الاجتماعي، فالغالب ما يحدث العكس فى مقامات التونسي، التى تصور الطبقات العالية فى المجتمع المصرى (انظر المرجع السابق) [٣٤]. ففى عالم كهذا، إما أن يتجاوب الطالب مع توقعات البرجوازية المصرية الجديدة والمتفرنجة أو يبقى منعزلا ومعدما. ومن هذا المنطلق، فإن إعادة التشكيل البطولية للمجتمع والتى خطط لها المثقفون الرسميون من أمثال طه حسين ولويس عوض تبدو على أنها عبارة عن مجرد مكاسب مادية يتعذر الحصول عليها والسلوك المتسيب والفونوغراف وأشكال الموضة كما هو الحال فى مقامة "السقاء"، أو الاستهلاك الواضح كما هو الحال فى مقامة "الأوطومبيل" ومقامة "التليفون" ومقامة "البجامة"، أو على أنها مجرد مجموعة من الفتيات العاريات على الشاطئ.

ولم تكن فكرة المقامات الموجزة هى قلب الأيديولوجية الرسمية للتقاليد الحداثية ببساطة وحسب؛ فقد ذوبت التصنيفات بشكل دائم: فابن البلد فى الحى الشعبى ليس خطيرا ولا إشكاليا. وحتى ولو كان يمثل هوية تشكلت عن طريق التقابل مع البرجوازية

المتفرنجة. وهو لا يمثل أى خطر طالما أنه يبقى فى حيه الشعبى مثلما كان الحال فى المقابلة الصحفية التعليمية مع الفتوات، أو فى البرنامج التليفزيونى "حكاوى القهاوى" الحديث نسبيا [٣٥]. يميع التونسى الفوارق والحدود بين الهويات عن طريق إخراج الشخصيات من سياقها ووسطها الاجتماعى السليم. انتصاراتهم فى هذا المجال انتصارات صغيرة، ولكنهم فى كثير من الأحيان ما يفشلون، ويصبحون محلا للسخرية بسبب تطلعهم لما هو غريب. وأسوأ شيء هو أن يكونوا أناسا غير وقورين رافضين لتحديث العناصر الكلاسيكية للتراث وشكل التحديث البعيد عن منالهم دائما. هنا فى هذه المقامات، وكما هو الحال فى أشياء أخرى تقع جذور التليفزيون والسينما الحديثين. ولكنه ليس فنا شعبيا. وفى الحقيقة، لم تكن محاكاة التونسى الساخرة للنموذج الكلاسيكى لتنجح إلا إذا كان قادرا وعالما بكل من عناصر التراث التى كان يتعامل معها وبعملية التحديث التى كان يشير إليها. ولم تكن السخرية والنقد لتنجح أيضا إذا كانت موجهة لغير المتعلمين.

الأيديولوجية والممارسة

لا تدع أعمال كمقامات التونسى مكانا للشك فى أن الثقافة الجماهيرية أكثر من مجرد فلكلور أو تعبير فنى ساذج يروق لغير المتعلمين والمتأخرين فقط: فى الواقع، بعض الشعر العامى المتأخر، بالرغم من استخدامه للمفردات الشعبية، غير واصل للجماهير بقدر ما يصعب على تلك الجماهير فهم الشعر الفصيح [٣٦]. وبنفس الشكل، لا يمكن أن يفهم الفكاهة الموجودة فى أعمال كمقامات التونسى الشعبية غير القراء العارفين- ولو قليلا- بالتراث الفصيح. ومع ذلك، فإن المقامات تشترك مع أعمال بيرم التونسى الأكثر شعبية فى عنصر هام: وهو أن كلاهما يتشكك فى البنية الأيديولوجية للحداثة المصرية، رافضين الاعتراف بالربط الذى تدعمه الدولة بين التقنيات المستوردة والتراث الكلاسيكي. وصلت معادلة الثقافة الجماهيرية تلك متأخرا للتليفزيون والسينما، فلم تظهر قبل السبعينات- كما سنرى- وعندما وصلت اتهمت وحكم عليها بالسوقية.

ولا يمكن لأى جدول أو رسم بيانى مهما كان تعقيده أن يغطى كل ما يفعله الكتاب

والشعراء وصناع السينما. ولا يمكن فهم أى عنصر من عناصر الثقافة الجماهيرية المصرية- المعادل الاجتماعى لظاهرة الازدواجية اللغوية- التى قابلناها حتى الآن من خلال أى نموذج عملى للازدواجية اللغوية العربية. على أى مستوى فى رسم بدوى البيانى المعقد يمكننا وضع مقامة "كامب شيزار"؟ ومع ذلك فإننا نحتاج لرسم بيانى أقل تعقيدا لبيان المكانة المحددة لكل عامل وكاتب فى النسخة الرسمية للتاريخ الثقافى المصري. وتلك النسخ الرسمية ليست بعيدة عن الحقيقة مطلقا ؛ فهى تخبرنا بما يراه الناس وتمثل جزءًا مما يقرؤون.

لا تولى نفوسة زكريا بيرم التونسي، وهو واحد من رموز العامية المصرية على طول القرن، إلا اهتماما هامشيا فى كتابها عن تاريخ الدعوة للعامية، والذى كتب فى أيام عبد الناصر. ولكن رفضها الاعتراف بالأدب العامى إلا على أنه مجرد وسيلة لجذب الجماهير ناحية التحديث يبقى صامدا. وفى وقتنا الحاضر، قدمت نفس الأفكار عن بيرم التونسى فى المجلات السيارة واسعة الانتشار (انظر مثلا مجلة الإذاعة والتليفزيون): فقد قيل إنه من غير الممكن أن يكون التونسى قد استخدم العامية فى كتاباته لذاتها لأن أعماله كانت عظيمة، فمهما كانت تلك العامية، فإنه قد استخدمها بشكل أساسى كاستراتيجية ليصل للناس ويرفع مستواهم الثقافي. وكذلك قيل إنه كان محبا للفصحى وحفظ القرآن منذ كان صغيرا؛ كما حفظ كتبا عديدة للتجويد. ويعد ظهور مثل تلك المقالات فى مجلات مثل "الإذاعة والتليفزيون" تعبيرا عن أصالة كل من المثال الفصيح والمثال العامى فى أى مناقشة حول الثقافة الجماهيرية، وعمق تلك المناقشات فى الحياة الاجتماعية اليومية وتجذرها فيها.

ليس كتاب نفوسة زكريا الخاص بتاريخ الدعوة للعامية المصرية عنصرا غير متصل بالسياق فى الخطاب الأكاديمى الناصري، ولكنه جزء من الأيديولوجية الرسمية كما هو جزء من حياة الناس. وعمليات الفرز الأيديولوجى تسمح لبعض الأعمال كمقامات التونسى بالدخول فى التراث الأدبى الرسمى فقط إذا كان من الممكن عزلها عن السذاجة المزعومة للفلكلور (الراوي، ١٩٦٨ ص٤٢-٤٣) [٣٧]. فالمطلوب، لكى تنضم

الأعمال العامية للتراث الأدبى الرسمي، أن يعاد تعريف تلك الأعمال العامية على أنها فصيحة بشكل من الأشكال. وعلى ذلك فإن التونسى يكتب عامية فصيحة. وهو لذلك ليس شاعرا شعبيا على الإطلاق.

كان صلاح جاهين فنانا آخر، رسام كاريكاتور وشاعر وكاتب أغاني، يفلت من الإلحاق بالسوقية المفترضة فى الجماهير. لقد كان نتاجا للحقبة الناصرية الحداثية كما كانت نفوسة ذكريا، وكان من المعروف عنه أنه شاعر الثورة نصف الرسمى (شكرى عياد، ١٩٨٦ ص٤٤-٤٥). ولكن وحتى فى حالة صلاح جاهين، وبالرغم من أن كاريكاتوراته مثلا كانت محط إعجاب الجميع، فإن النقاد ينزعون لإخفاء حقيقة ظرفه واستخدامه للسخرية والتقابل تحت هويته كريشة فنان ثورة الضباط الأحرار ولسانها الأدبي، كما ورد فى مجلة صباح الخير واسعة الانتشار فى عددها فى أول مايو عام ١٩٨٦ (ص٢٠-٢١). وبالرغم من أن الثورة كانت ملهمة الشاعر، فإن رسوم الكاريكاتور التى نشرت فى عدد صباح الخير المخصص لصلاح جاهين كانت غير مرتبطة بالثورة على الإطلاق.

وبالرغم من أن المقالات العامة المنشورة فى العدد، والتى تلخص الانطباعات حول جاهين، نزعت تجاه التفسيرات والتحليلات التعليمية الوعظية القومية، فقد كانت العديد من المقالات المكتوبة حول عناصر محددة من أعماله خالية من هذا الخطاب مثل مقال الفهامة (البطراوي، ١٩٨٦ ص٣٠-٣٢). كانت الفهامة تيمة مستخدمة فى سلسلة من الرسوم الكاريكاتورية للسخرية من الحياة الحديثة. الفهامة آلة خيالية تشبه الكماشة وتثبت فى رؤوس الشخصيات الكاريكاتورية المختلفة- شخصيات الناس من الحياة العصرية كالطلاب والموظفين. وكانت ماكينة غريبة- مثل ماكينة روب جولدبرج- مصممة لتجعل من غير المفهوم مفهوما، وتلفت الانتباه بذلك لكل ما هو عبثى فى الحياة العصرية. على سبيل المثال رُسِم أحد الموظفين الكسالى والذى كان جالسا على مكتبه وفى رأسه ثلاث فهامات مثبتات الواحدة تلو الأخرى وهو ينظر من وراء الصحيفة فى يده. والتعليق هو "برضو مش فاهم" فماذا يفعل على المكتب بينما لا يوجد عمل. وهناك رسمة أخرى حيث يقف ممثل سينما مرتديا نظارة شمس وملابس مخططة وكاروهات،

ويقول التعليق "إلى رجال السينما، استعملوا الفهامة الميكانيكية، حقا إنها الآلة التى ستدفع السينما للأمام، توجد فهامات حريمى للمنتجات". وليس هذا النوع من الفن فن الأبطال القوميين الذين تنسب الجهات الرسمية إليهم جاهين. بل إن الفهامة فى الواقع تمثل صورة قوية للناس المحاصرين فى زحام العالم حيث تفشل الحداثة يوميا وبشكل روتينى ، والحياة اليومية لا يمكن فهمها إطلاقا- فهى صورة حديثة ، ولكنها ليست صورة حداثية.

الفصل الثالث

الموسيقى الموهوب

يقول محمد عبد الوهاب فى معرض الكلام عن نفسه إن الفنان، مهما خلقه الله، إنسان فريد ونعمة من الله. فهو رجل طليعى يدرس احتيجات الجمهور ليعرف توجهاته، ويقدم له الموسيقى الجديدة ورسالته الفنية على شكل حبة يستطيع الناس تقبلها. ويقودهم للتنوير الرفيع (١).

الأسطورة الأولى

التسعينيات تنظر إلى العشرينيات

فى وسائل الإعلام الرسمية يظهر محمد عبد الوهاب فى جماعة أخرى تختلف عن جماعة بيرم التونسي. وبالرغم من أن عبد الوهاب قد اكتسب جماهيرية كبيرة فى العشرينيات والثلاثينيات، فإن تصنيفه الإعلامى الآن ليس مع الفن الشعبي، ولكنه مع عظام الفنانين الداخلين فى التراث الفنى الرسمى كطه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وأحمد شوقي. وتجعل مكانة محمد عبد الوهاب الحالية– كشخصية محورية فى الأيقونة المصرية للتقدم وكواحد من أقدس الصور الإعلامية – من الممكن أن نتغاضى عن أوجــه الغموض فى شــــخصيته فى أوج مجده . وفى الثلاثينيات ، كانت حداثة عبد الوهاب البطولية مرتبطة بنفس منابع الصور التى نحتقرها الآن على أنها متفرنجة أو انفتاحية .

مات عبد الوهاب فى الثالث من مايو عام ١٩٩١ . ولم يكن هناك رد فعل جماهيرى عنيف على موت الرجل العظيم؛ بالمقارنة برد فعل نفس الجمهور يوم وفاة زميلته أم كلثوم التى كانت جنازتها عام ١٩٧٥ واحدة من أكبر الجنازات فى الذاكرة المصرية

الحديثة، ولا ينافسها غير جنازة الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٧٠ . (دانيلسون، ١٩٩١ ص٧٤-٧٥). ومع ذلك فإن رد الفعل الإعلامى لوفاة عبد الوهاب كان آنيا وعظيما. فقد نشرت كل صحيفة سيارة أو مجلة عددا تذكاريا لعبد الوهاب، وكذلك نشر عدد من كتب السير لحياته لأول مرة، أو أعيد طبعها مرة أخرى [٢]. وكما هو متوقع، كانت نغمة تلك المقالات نغمة مدح.

ركزت معظم تلك الكتابات على أصالة عبد الوهاب كمؤلف موسيقى عربى وعلى قدرته على الدمج بين الثقافتين الغربية والعربية. وقالت أحد المقالات إنه عملاق كبير يملك قدمًا فى الشرق والأخرى فى الغرب، وكذلك قيل إنه شجرة تمتد جذورها لأعماق الثقافة الموسيقية العربية تصل فروعها لثقافة الموسيقى الغربية. كانت تلك الصفات فى مقال "ما الذى أضافه" (١٩٩١، ص٢٦-٢٧). وكما يقول كمال الطويل، كان محمد عبد الوهاب هو القوة الدافعة الكبيرة للفنانين، ولقلوب وعقول الناس العاديين فى جيلنا والأجيال اللاحقة. ويضيف أنه إذا تكلمنا عن تاريخ الموسيقى المصرية، يمكننا أن نجد أن موسيقى عبد الوهاب هى الأكثر إخلاصا فى التعبير عن كل النزعات: فهو كالنهر الذى يصب فيه كل رافد (الشناوي، ١٩٩١).

ركزت مقالة أخرى على أن عبد الوهاب كان الملك الثقافى للبرجوازية المتعلمة، وهى الطبقة التى حاول الكاتب أن يفصلها عن الانفتاحيين الجدد الذين استفادوا من سياسات الانفتاح الاقتصادى، والذين قد سافروا إلى دول البترول وعادوا بأجهزة التسجيل والفيديوهات، والذين يتخذون عدوية بطلاً لهم يسمعونه فى محلات الفول والطعمية والعربات فى سوق العتبة (رمضان، ١٩٩١) [٣].

وتجتهد نفس المقالة فى فصل عبد الوهاب ومعجبيه من أبناء الطبقة المتوسطة المتعلمة عن الإسلاميين المتخلفين ثقافيا الذين أرادوا من أغنية عبد الوهاب الأخيرة "من غير ليه" والتى صدرت عام ١٩٨٩ . يحاول الكاتب أن يرسم جيل عبد الوهاب، جيله هو أيضا، على أنه الجيل الوحيد القادر على خلق التحول السهل البسيط ناحية الحداثة ذات التأثير الغربى مع الحفاظ على الأصالة العربية. ويقول إن جيله يجب أن يكون سعيداً ؛ لأنه عاش فى أيام عبد الوهاب واستجبنا لموسيقاه التى جمعت بين الموسيقى

الكلاسيكية والموسيقى الشعبية. ويضيف أن هذا الجيل استطاع كذلك أن يستمتع بوجود موسيقيين تأثروا بفن عبد الوهاب من أمثال بليغ حمدى وكمال الطويل وعمار الشريعى ومحمد الموجي، وهو الجيل الذى خطى بالموسيقى العربية خطوات كبيرة. ولذلك يجب أن يفخر جيلنا بنفسه ويذكر عبد الوهاب باحترام وحب (المرجع السابق).

وقد تضمن "الجمع التاريخي" الذى قام به عبد الوهاب بين الموسيقى العربية والغربية تحويل التخت العربى الذى يضم من أربع لخمس آلات لأوركستارت كبيرة، وإدخال الموسيقى العربية سياقات ووسائط جديدة كتسجيلات الجرامافون والأفلام الغنائية. وقد جعل هذا الدمج من عبد الوهاب شخصا فائق الاحترام فى الأوساط الرفيعة من المجتمع. وكذلك يدمج التاريخ الرسمى بين مشوار التقدم وحياة عبد الوهاب الشخصية، ولكن الطريقة قد تكون مختلفة عما نتخيله إذا أخذنا فى الاعتبار ارتباط هذا الفنان بالأسلوب البرجوازى المتفرنج فى أيام أوج شهرته:

كان عبد الوهاب كبيرا فى السن عندما مات بالرغم من أن عمره الحقيقى يبقى مسألة قابلة للتخمين والتفكير. ولم يكن هو نفسه واضحا تماما فى هذا الموضوع: إذ قال الفنان ليس كالموظف الذى يحال على المعاش ويحصل على معاش من الدولة؛ وعلى ذلك فإن تاريخ ميلاد الفنان ليس ذا أهمية كبيرة فى معرض الكلام عن الفن. وكذلك، يقيس الفنان عمره بأعماله الفنية وتأثيرها. وأهم شيء هو أن يستطيع الفنان أن يقدم شيء ذا حيثية وقيمة (تبارك، ١٩٩١، ص٩).

تبين السجلات الرسمية التى تشهد عليه بطاقتان شخصيتان فى حوزة عبد الوهاب بأنه ولد عام ١٩١٠، وتقول واحدة من البطاقتين أن محل الميلاد هو القاهرة، بينما تذكر الثانية أنه قرية أبو كبير بالشرقية (انظر المرجع السابق). معاصرو عبد الوهاب، مع ذلك، يقولون إنه ولد عام ١٩٠٠، مخمنين أنه غير الصفر إلى واحد، أو أنه ولد عام ١٩٠١ ، مبدلا مكان آخر رقمين (انظر المرجع السابق). بل وتذهب رتيبة الحفنى لأبعد من ذلك لتقول إن عبد الوهاب ولد عام ١٨٩٦، فهى تقول إنه عمل مع الموسيقار سيد درويش فى أوبريت شهرزاد عام ٢٢٩١، وكان عمره ساعتها ٢٦ عاما، ولم يكن تلميذا صغيرا كما يظن الآخرون. وتظن أنه قابل الشاعر أحمد رامى عام

١٩١٥ عندما كان يدرس فى نادى الموسيقى العربية وكان من المفروض أن يكون عمره يومها خمس سنوات، لو كان قد ولد عام ١٩١٠ كما يزعم الآخرون (٤).

ولو تركنا المشكلة العملية الخاصة بتوالى أحداث حياته بعد ذلك جانبا، فإن مسألة تاريخ ميلاد عبد الوهاب مسألة تافهة ومهمة فى نفس الوقت. من ناحية، يقوم التصور الثاني لعبد الوهاب على سلسلة من الربط بينه وبين ممثلى العديد من أنماط التراث. ومن الطبيعى أن يتغير شكل ذلك الجمع تغيراً كبيرا لو افترضنا أن عمر عبد الوهاب كان ٢٠ عاما فعلا- وليس عشرة أعوام- عندما قابل شخصية معينة. وفى بعض الأحيان يتم تقليل القصة المنشورة لتاريخ الميلاد لدرجة أن مقابلة مع أى من تلك الشخصيات تصبح مستحيلة الحدوث. ولكن من الناحية الأخرى، يصبح عمر عبد الوهاب غير ذى جدوى لأن تأثيره على تاريخ الثقافة المصرية فى القرن العشرين موجود فى سلسلة من الصور المسجلة فى تسجيلات وأشرطة كاسيت وأفلام. وهى جميعا سجلات تربطه برموز التراث وبنوع معين من أنواع الحداثة. أسطورة عبد الوهاب إذن مبنية مثل الأيديولوجية اللغوية تماما: فالحداثة الأصيلة تكمن فى اتصالها بالماضي.

تتفق كل الكتابات عن حياة عبد الوهاب على أنه قضى سنواته المبكرة فى حى باب الشعرية بالقاهرة، وهو الحى الذى يعرف أحيانا بحى الشعراني- نسبة للمسجد الكبير هناك. وكان أبوه، الشيخ عبد الوهاب عيسى، شيخ جامع الشعرانى (عوض، ١٩٩١ ص٤٣-٤٤). مما يعنى أن الرجل كان عالم دين إسلامى وأهم شخصية فى المسجد. وعلى ذلك، فقد التحق محمد الصغير بالكتاب ليتعلم مبادئ الحساب وليحفظ القرآن. وبالرغم من أن حفظ القرآن كانت مسألة كثيرا ما يستلهمها الناس ساعة الحديث عن الشخصيات الأسطورية العامة كرمز للتقوى، فقد كانت أهمية الكتاب فى حالة المغنى محمد عبد الوهاب فى كيفية تعليم القرآن (٥). فلم يكن الطلاب يتعلمون كلمات كتاب الله وحدها ويحفظونها، ولكنهم يتعلمون طريقة نطق تلك الكلمات أيضا- التجويد. أكثر طرق تجويد القرآن بطأ وقربا من الغناء تسمى الترتيل، وبالرغم من أن علماء الدين يفصلون فصلا تاما بين الترتيل والغناء، فإن الترتيل مع ذلك أفضل طريقة لتدريب الأحبال الصوتية (٦).

ويقال إن عبد الوهاب كان يهرب من الكتاب بسبب موهبته الناشئة فى الغناء (نظمي، ١٩٩١ ص٢٧-٢٨، وعوض، ١٩٩١ ص٤٨-٤٩). وبالرغم من أن زملاء عبد الوهاب كانوا يثنون على قدرته فى تجويد القرآن، فقد أظهر أول ما أظهر من مواهبه فى حيه هو غناء بعض الأغانى الجماهيرية للشيخ سلامة حجازى أمام الأطفال. وفى هذا الوقت، تبدأ قصة أول تعارف بين محمد عبد الوهاب وواحد من أعلام الموسيقى المشهورين؛ فيقول محمد عوض إن محمد عبد الوهاب كان واقفا على أحد نواصى شوارع حيه عندما مرت به عربة تحمل المغنى الشعبى المشهور صالح عبد الحي. ولما كان عبد الوهاب لم يعرف صالح عبد الحى إلا من السمعة فقط، فقد قفز على سلم العربة المتحركة، وطلب من الرجل، من خلال النافذة، أن يسمح له بتقبيل يده. ولكن كل ما فعله المغنى هو أن طلب الكرباج من سائق عربته بإمائة. وضرب السائق الطفل الصغير المسكين الذى سقط من العربة وعاد لبيته والدم يقطر من وجهه ولكنه ازداد حماسة للموسيقى (عوض، ١٩٩١ ص٥١-٥٢).

مهما كان نصيب تفاصيل تلك القصة من الحقيقة، فهى مثل على كيفية تحويل مطرب جماهيرى لبطل الحداثة المصرية الأسطورى الذى كان محط مدائح صيف عام ١٩٩١. يوضح محمد عوض أهمية القصة بوضع المطرب صالح عبد الحى فى سياقه، ويجعله ممثلا لطفولية وسذاجة عصره التى سيهرب منها عبد الوهاب. فيصف لنا الشكل الذى من المفترض أن يكون تخت صالح عبد الحى عليه فى بداية القرن فيقول [٧] : كان السيطة أو الكمسرية من أمثال سلامة حجازى أو صالح عبد الحى فى أى قاعة من قاعات الحفلات الموسيقية يندمجون مع الجماهير فى حالة تجانس كاملة. فكان المغنى يدخل ويتبعه السنيدة ويتبعهم أيضا المطيباتية الذين يبقون على توقد حماس الجمهور [٨]. ويجلس المغنى أمام تخته. ويضيف أنه عندما يبدأ صالح عبد الحى فى غناء "فيك ناس يا ليل بتشتكيلك مواجعهم"، يبدأ الجمهور فى الانقسام لعدة مجموعات. فينادى الصييتة الذين جلبهم المغنى معه على صالح عبد الحى ليعيد الأغنية، فيعيد المذهب الذى غناه سلفا مرة أخرى. وهنا، ينطلق المعجبون الذين جاءوا ليتنهدوا ويبكوا فى الصراخ وطلب الإعادة من المغنى مرة أخرى. وعندما يعيد المغنى المذهب مرة أخرى، ينفجر القسط الأكبر من الجمهور، وهو جمهور السكارى، الذين

تعميهم الكلمات الأولى للأغنية. فيصرخون: "يا عينى عليك"، فيقاطعهم صالح عبد الحى بالمذهب مرة ثالثة. وبعد ذلك، تتحرك آخر فرقة، وهى فرقة البلطجية القليلة فى الحجم، ولكنها عالية الصوت. ويطلبون منه أن يعيد ويستحلفونه بالنبي. وفى أمثال تلك الحفلات الموسيقية يستطيع المرء أن يشرب ويأكل ويتكلم ويتحرك، ويفعل ما يحب. ولا يسكت الحركة إلا عودة صوت المغنى مرة أخرى. بل إن المرء يستطيع أن يذهب إلى الأزباكية أو حتى مصر الجديدة ويعود مرة أخرى ليسمع المغنى وهو يكرر نفس المذهب لم يزل، حتى آخر الليل.

يود عوض أن يقترح بصراحة أن الثقافة الموسيقية فى أيام ما قبل ثورة ١٩١٩ ضد الإنجليز سخيفة ومتخلفة. وتعد النظرة للحالة الثقافية قبل عبد الوهاب على أنها متخلفة (فيما عدى مجموعة محدودة من الاستثناءات التى سنناقشها فيما بعد) موضوعا عاما وشائعا فى الكثير من الكتابات حول عبد الوهاب. ويقتبس الكتاب بعض كلمات أغانى بدايات القرن كدليل على التخلف الثقافى بنفس الأسلوب الذى اقتبست به نفوسة ذكريا الشعر العامى المتخلف فى كتابها عن الدعوة لاستخدام العامية. انظر مثلا العبث [٩] ؛ المثل الأول لقصيدة عامية سوقية فاضحة تتحدث عن مغازلة رجل وامرأة وأن المرأة تحذر الرجل من أن جسدها يرتعش إذا لمسها أحد. والمثل الثانى على نفس المنوال؛ فالمرأة تحذر الرجل من الاستخفاف بها لأن جيرانها سيتحرشون به ويضربونه. وكان ذلك فى سياق أنه طلب منها أن تخلع ملابسها على الفراش وتؤدى واجبها.

وبالرغم من أن ذلك النوع من الأغنيات كان جزء من الثقافة الموسيقية القاهرية فى تلك الفترة، فمن العبث أن نفترض أنها شكلت كل، أو حتى معظم، التراث الموسيقى المصرى فى بداية القرن. فقد كان هناك أيضا مغنون قد طوروا أسلوبا رفيعا وسمعة حسنة مثل عبده الحامولى فى القرن التاسع عشر (١٨٤١-١٩٠١) التى كانت شهرته هى التجديد من خلال وسائل كإضافة عناصر من الأسلوب الموسيقى للبلاط العثمانى فى الموسيقى المصرية، وغناء القصائد العربية الفصيحة التى كتبها أعلام الحياة الاجتماعية فى عصره. وحصل بذلك لنفسه على مكان فى بلاط الخديوى إسماعيل

(كامل، ١٩٧١ ص١٠-١٥) (١٠). وعندما سألت أحد المجلات الشهيرة عبد الوهاب فى أخريات حياته عن تعليقه على التراث الموسيقى لعبده الحامولي، أكد على قيمة موسيقاه ولكنه أشار بوضوح للأخطاء الموجودة فيها. فيقول إن عبده الحامولى كان أول من بدأ التمثيل فى أغانيه. وكانت الأغانى قبله عبارة عن نغمات متجانسة غرضها المتعة فقط، ولا ترمى لرصد أى مشاعر إنسانية حقيقية. وأضاف عبد الوهاب أن الحامولى كان أول من غنى عن الألم وأدخل مشاعرا إنسانية فى العملية الفنية. وهو يغنى انطلاقا من المواقف التى يجد نفسه فيها. وكانت ميزته الوحيدة أنه كان واعيا بنفسيات الجماهير، مما أهله لاختيار الكلمات والألحان جيدة التوصيل.

ولكن عبد الوهاب احترز بقوله إن الحامولى لم يكن مهتما بالموسيقى (الإنسترومنتال)، فلم نسمع عنه يربط مقطوعة موسيقية بأخرى. ولم يكن مهتما أيضا بأن يغنى فريقه بالبشرف أو السماعى بالرغم من أنه كان على اتصال بالموسيقى التركية ومؤلفيها بحكم اتصاله بالأمراء الذين لم تكن قصورهم تخلو من الموسيقى أبدا. ولكن عبد الوهاب يلتمس له العذر بقوله إن الفن فى تلك الأيام كان مسألة شخصية ولم يكن عملا جماعيا. فلم تكن تلك الفردية قاصرة على الموسيقى وحدها، ولكنها عمت على الحياة المصرية برمتها. ولذلك نجد أن تلك النزعة قد أثرت على عمل الفرقة الموسيقية لأن كل فرد كان يؤثر نفسه؛ فاختل نظام الأداء الجماعى (عبد الوهاب، ١٩٣٨).

بالرغم من أن المقال حاول أن يحصل على رأى عبد الوهاب الخبير فى موسيقى عبده الحامولي، إلا أن إجابة عبد الوهاب كانت لا تتعدى الحكمة العادية. مات الحامولى عام ١٩٠١ قبل أن يجد عبد الوهاب فرصة لسماعه، حتى لو اعتمدنا التاريخ المبكر لميلاده. ومع ذلك فقد كان عدد من تلاميذ ومعاصرو عبده الحامولى يعملون بنشاط فى شباب عبد الوهاب (انظر كامل، ١٩٧١ ص١٤).

عندما حصل عبد الوهاب على فرصة الحديث عن عبده الحامولى كان قد ارتدى عباءة الفن الرفيع، وعرف بأنه مغنى الملوك والأمراء ؛ لأنه استطاع الدخول للمجتمعات الراقية فى أواخر العشرينيات على يد الشاعر الأرستقراطى الكبير أحمد شوقي. ومع

ذلك، كان عليه أن يبنى شهرته العامة من خلال الكثير من الحفلات العامة التى لا تختلف كثيرا عن حفلات سابقيه من المغنين الهابطين مثل سياقات الموالد والأفراح وحفلات المسارح الخارجية.

تقديم الوسط الثقافى فى مرحلة ما قبل عبد الوهاب على أنه مفعم بالتخلف قد أثر فى إظهار صعوده للقمة على أنه سريعا وخاطفا إذا ما وضع مقابل خلفية من الأغانى الخارجة المثيرة للحواس الشهوانية التى تغنى لمجموعة من السكارى فى الخيام. عندما يناقش كتاب سيرة عبد الوهاب - وربما هو نفسه أيضا - المراحل المتأخرة فى حياته، فإنهم يركزون على تاريخ مختلف؛ فتركز الكتابات، عندما يصبح عبد الوهاب نجما موسيقيا وسينمائيا، على ارتباطه بعناصر التراث المحترمة. والعنصران اللذان يتم التركيز عليهما فى هذا التراث بشكل أساسى هما العنصر الشعبى الذى يرمز إليه المطرب سيد درويش، والعناصر الكلاسيكية التى يرمز لها الشاعر أحمد شوقي. وكما سوف نرى، فإن شجرة علاقاته الموسيقية تمتد لعبده الحامولى وسلامة حجازي. وتوازى بنيات حياة عبد الوهاب وتاريخه بقوة المعالجة الأيديولوجية للأنماط اللغوية الاجتماعية، فيتناقض عبد الوهاب الحداثى مع التخلف الموجود فى الوسط الثقافى الذى نشأ فيه. ويعطيه الكتاب أصالة كلاسيكية وفصاحة (بغض النظر عن التدريبات الصوتية الممتازة) مثل التى يعطيها له اتصاله بالشاعر الكلاسيكى الجديد أحمد شوقي، ولكن ترويج الدعاية لخطه الموسيقى المتجذر فى الشعب يثبت أقدامه فى كل ما هو ممتاز فى التراث العامى.

كما تنص كل كتب سيرة عبد الوهاب، فإن أول خطوة فى سلمه ناحية المجد والنجومية كانت الكلوب المصري. وكان هذا الكلوب مسرحا غنائيا بحى الحسين بالقرب من الجامع الأزهر، وغير بعيد من مسقط رأس عبد الوهاب بباب الشعرية. وكان المسرح ملكا لفوزى الجزايرلي، وهو ممثل كوميدى اشترك بعد ذلك بالتمثيل فى الأفلام. وقيل إن خياطا سوريا واسمه يوسف شمعون، معلم عبد الوهاب الذى عهد له الأب بتعليم الفتى صنعة أملا فى إلهائه عن اهتمامه بالغناء، هو الذى قدم عبد الوهاب للجزايرلي. لسوء الحظ- بالنسبة لوالد عبد الوهاب- كان الخياط السورى مهتما بالغناء

وكان يغنى فى كورال الجزايرلى فى أوقات فراغه. وبمجرد ما سمع الرجل صوت الشاب، وصله بالرجل الذى كان له أن يحبط مجهودات الأب فى توجيه حياة ابنه وجهة جادة (عوض، ١٩٩١ ص٥٦-٥٧). ومن أجل الحفاظ على صورة تصاعد عبد الوهاب العنيد الحاسم من تراب التخلف والجهل، فقد حاول عوض وصف الكلوب المصرى بأنه مكان قذر كله سكر ورقص وتدخين الحشيش، وعندما يسمع الرجال مغنيا بلديا سيئا يعلقون بعضهم للبعض بأن هذا المغنى أفضل من غناء الإنجليز، ويتساءلون إن كان أحدهم قد شاهد مغنيا إنجليزيا، فالإنجليز يحتلون مصر ولكنهم لا يستطيعون احتلال حناجرهم ولا حتى يغنون يا ليل يا عين. ويختتمون تعليقهم بأن كل شيء على ما يرام لهذا السبب ورغم كل شيء.

وبدأ عبد الوهاب فى العمل فى الكلوب المصرى عام ١٩١٧، فى عمر السابعة إذا افترضنا أنه ولد عام ١٩١٠ ، وكان واجبه الغناء بين فصول المسرحيات بأجر خمسة قروش فى الليلة، وهذا ما فعله تحت اسم محمد البغدادي. لسوء الحظ لم يكن هذا الاسم المستعار كافيا ليعمى عائلته عن اكتشاف عمله هذا، فقد حضر أخوه الأكبر حسن للمسرح فى ليلة من الليالى وأخذه للبيت. واستجاب محمد عبد الوهاب لمحاولات التأديب تلك بالهرب من البيت عام ١٩١٧ ليغنى فى السرك حيث كان ينام مع الحيوانات. ولم تعجبه تلك الحياة ، وبتدخل أحد الأقارب، عاد عبد الوهاب لمنزل العائلة (المرجع السابق، ص٦١-٦٣).

وفى هذا الوقت حصل عبد الوهاب على تصريح على مضض من والده لاستئناف عمله الفني. وبدأ يغنى فى فرقة عبد الرحمن رشدى فى دور بنت صغيرة داخل المسرحيات وبين الفصول بجاكيت سموكن (عبد الوهاب ووهبة، ١٩٩٢ ص٤٣). وتخبرنا السير مرة أخرى أن الولد الصغير كان ذا شأن عظيم فى المستقبل. فقد حضر أحمد شوقى عرض المسرحية فى ليلة من الليالى وسمع عبد الوهاب يغني؛ والذى لفت انتباه شوقي إلى الولد لم يكن صوته الجميل فقط، ولكن شبابه أيضا. ولما كان شوقى رجلاً تقدمياً، فقد ثار لرؤية الطفل الصغير على المسرح، ولذلك فقد أرسل صديقه رسل باشا الحكمدار البريطانى السابق ليتحدث مع عبد الرحمن رشدى فى الأمر، وكانت النتيجة أن عبد الوهاب أُجبر على ترك الفرقة [١١].

وفى مقابلة صحفية واحدة على الأقل قيل إنه كانت هناك علاقة قوية بين عبد الوهاب بشخصية عظيمة أخرى وهى شخصية سعد باشا زغلول- زعيم الوفد وملهم ثورة ١٩١٩ ضد الحكم الإنجليزى ويقدسه الناس على أنه من مؤسسى الدولة المصرية الحديثة. يحكى عبد الوهاب أنه كان واقفًا بجوار جماعة ليستمع للبطل القومى وهو يلقى خطابًا سياسيًا. وبعد الخطبة اشترك عبد الوهاب فى الهتاف السياسى فى الشوارع بالرغم من أنه كان صغيرًا جدًا على فهم معانى تلك العبارات (فوزي، ١٩٩١ ص١٠). تغيم تلك القصة أكثر وأكثر حقيقة تاريخ ميلاد عبد الوهاب. ففى هذه النسخة من القصة يدعى أنه رأى سعد زغلول فى أوج الثورة ، وكان عمره ساعتها ٢١ عاما. ومع ذلك فإن سعد زغلول نفى من مصر عام ١٩١٩ ولم يعد قبل عام ١٩٢٣ ، ولذلك فإن القصة تقترح أن يكون عبد الوهاب قد ولد عام ١٩٠٧ [١٢]. ويعتبر غيم التواريخ المرتبط بشكل دائم بإشارات إلى أخبار دقيقة نسبيا عن أشخاص حقيقيين سمة مميزة ودائمة للكتابة عن عبد الوهاب وكتابة عبد الوهاب نفسه.

ولكن تلك اللمحة لسعد زغلول من هوامش طفولة عبد الوهاب تعطيه أحسن ما هو موجود فى العالمين: فبهذا يمكنه أن يكون موجودا فى أعظم لحظة فى تاريخ مصر فى بدايات القرن العشرين، ولكنه احترز عن أى مسؤولية اشتراك مباشر فى تلك الأحداث. وتتجانس هذه الرابطة المحدودة بعواطف ثورة ١٩١٩، وهى الحقيقة التى لم يتم التركيز عليها كثيرا فى السير، مع نغمة الوطنية الحيادية التى غالبا ما يتم ذكرها فى السير، وهى الحقيقة التى يتم التركيز عليها فى وصف علاقته بأحمد شوقى وسيد درويش، فكلاهما كان رمزًا سياسيًا كبيرًا ذا توجه سياسى مختلف عن الآخر.

وصفت السير عبد الوهاب مرة أخرى على أنه مغنى الأقدار قبل أن يصعد نجمه للسماء دون وقفة. فبعد لقائه السريع بشوقي- والذى كان من المفترض أن يكون قد حدث عام ١٩١٩- لم يبقى خارج العمل الفنى لمدة طويلة. وعاد ليغنى مرة أخرى، هذه المرة فى فرقة على الكسار التى وصفها عوض بأنها فرقة خليعة. ويقول إن السبب فى ذلك هو أن الإنجليز استطاعوا أن يطفئوا لهيب عام ١٩١٩ عن طريق المفاوضات، وكانت العروض الخليعة التى تقدم فى مثل فرقة على الكسار رد فعل وهروب من هزيمة

الثورة (عوض، ١٩٩١ ص٦٩-٧٠) . مع ذلك فإن فرقة الكسار قد اكتسبت شهرتها من الاستخدام الصريح للعامية، واكتسبت سمعة عريضة (لانداو، ١٩٥٨ ص٩٠-٩١). وفي عام ١٩٢١، وبينما كان عبد الوهاب يعمل لفرقة الكسار، دخل المطرب الكبير سيد درويش المسرح وسمع الصبي يغني (رسميا كان عبد الوهاب في الحادية عشرة) وأعجب به أشد إعجاب [١٣]. وفي آخر هذا العام كون سيد درويش فرقته ليعرض أوبريت "شهرزاد"، فطلب من عبد الوهاب الالتحاق به [١٤]. وافق عبد الوهاب ولكن المسرحية، لسوء الحظ، فشلت فشلا ذريعا تحت قيادة سيد درويش. اقترح أحدهم أن صوت محمد عبد الوهاب كان أفضل ولذلك فيجب إسناد البطولة له، وحدث ذلك بالفعل ولكن المسرحية فشلت مرة أخرى. يعزو عوض فشل المسرحية لصوت عبد الوهاب الذي لم يكن قد نضج بالكامل ساعتها، وهنا يتمثل تاريخ ميلاد عبد الوهاب بـ ١٩١٠ حقيقيا، وكذلك بسبب الطبيعة الطليعية للعمل الفني الذي لم تستطع الجماهير تقديره بشكل مناسب (عوض، ١٩٩١ ص٧٢-٧٣) [١٥].

ترك عبد الوهاب سيد درويش وبدأ في العمل مع فرقة درويش القديمة التي يقودها الريحاني. زار عبد الوهاب الشام مع فرقة الريحاني ولكنه لم يحقق نجاحا كبيرا. وعلى ذلك فقد ترك الفرقة عام ١٩٢٢ ليدرس الموسيقى بشكل منظم في نادي الموسيقى الذي تم افتتاحه قريبا [١٦]. وفي بداية العشرينيات، وجد انطلاقته الكبيرة: فقد حضر أمير الشعراء أحمد شوقي بك حفلا غنائيا أحياه محمد عبد الوهاب في فندق سان ستيفانو بالإسكندرية. في أول مقابلة له مع أمير الشعراء، نهر الأخير معلم الأول عبد الرحمن رشدي على استغلاله للأطفال في العمل، أما في مقابلة سان ستيفانو، كان من الواضح أن شباب عبد الوهاب لم يزعج شوقي. ودعى عبد الوهاب لزيارته في القاهرة. تشير كل السير إلى أن عبد الوهاب كان غير راغب في التكلم مع شوقي بسبب لقائهما الأول، ولكنه تخلى عن خجله وهنا بدأت أهم صداقة في حياة عبد الوهاب (المرجع السابق، ٧٧-٨٣) [١٧].

وتوصف تلك الصداقة بين عبد الوهاب مغني الملوك والأمراء وشوقي أمير الشعراء بأنها علاقة بشبه بيجماليون: فقد شكل شوقي عبد الوهاب من طين الخلفية الجماهيرية

الخشن، واشترى له ملابس جديدة، واصطحبه لفرنسا، وأدخله المجتمعات الراقية، وجلب له أفضل مدرسى الموسيقى [١٨]. ولكن أهمية شوقى لمعجبى عبد الوهاب أكثر من كونه قد جعل منه فنانا ناجحا تجاريا، ولكن فى أن تأثير الشاعر قد أتم عملية تحويل عبد الوهاب إلى هجين عميق من التراث والكلاسيكية والتحديث الغربي. الكلام التالى يبين كيف قدمت تلك الهوية للجمهور عشية وفاة عبد الوهاب عام ١٩٩١.

كانت المقابلة بين محمد أفندى ابن عبد الوهاب عيسى مؤذن المسجد وشوقى بيك الرجل الأرستقراطى مقابلة مهمة جدا. كانت مقابلة بين محمد أفندى صبى الترزى وشوقى بيك الذى أرسله الخديوى ليتعلم القانون والأدب فى فرنسا. وكانت أيضا مقابلة بين محمد أفندى الذى بدأ مشروعا فنيا ليكمل فيه عمل سيد درويش فنان الشعب الذى كان يجرى وراء الأطفال فى الشوارع ليتعلم أغنياتهم وأحمد شوقى أمير الشعراء وشاعر الأمير عباس الثاني. لقد كانت تلك المقابلة رمزا على التحول الاجتماعى فى المجتمع المصري؛ فابن الفقراء الذى يصعد للطبقة المتوسطة التى أرادت تقرير مصيرها فى الاستقلال والدستور ورجل هزته الحرب العالمية الأولى والنفى لإسبانيا. لقد كانت المقابلة رمزا على خطوة تحول فى التاريخ المصرى والعربي، هى رمز على توفيق الحضارة والتراث الإسلامى مع الحضارة والتراث الغربي. وأحيانا كان هذا التوفيق ينجح وأحيانا يفشل ليصبح تلفيقا ولكن الصبر والكفاح كانا من سمات عبد الوهاب. فقد كان واعيا بالموسيقى الغربية ويحاول أن يتفهمها ويدرسها بشكل كامل وحاول أن يوفق ذلك بالموسيقى الشرقية. ومن السهل جدا أن يدرك المرء تأثير بيتهوفن أو شيكوفسكى على موسيقى عبد الوهاب، فى محاولاته للتعلم منهما، وأن يدرك تأثير طرق قراءة القرآن للشيخ رفعت، وتأثير النغمات الجماهيرية المصريةعلى تلك الموسيقى أيضا. لقد كان الدمج بين الموسيقى الشرقية والغربية على يد عبد الوهاب، ومجهودات شوقى فى تعريفه بالموسيقى المتحضرة الرفيعة. وعلى ذلك فقد كان لشوقى تأثير على أدق تفاصيل حياة عبد الوهاب. لقد رآه مريضا فأرسله للأطباء وأشرف على علاجه، ورآه غير أنيق فألبسه ملابس أنيقة واختار له أسلوب مظهره، وعلمه كيف يأكل ويشرب بطريقة حسنة. لقد علمه الاستقلال والتأنق (غنيم، ١٩٩١ ص٨-٩).

كان شوقى فى خضم الكثير من المسائل السياسية الساخنة فى أيامه، وخاصة مسألة التحالف مع الإمبراطورية العثمانية. ووجد عبد الوهاب نفسه فى وسط تلك المسائل لحد ما. ولكن عوض يقول إن معظم النقد الموجه لعبد الوهاب كان بسبب الطبيعة المجددة فى موسيقاه، وأنه كان دائما يرد على المعارضين بالغناء فقط (عوض، ١٩٩١ ص٨٤-٨٥، زكريا، ١٩٩١ ص٧٩). مشكلة كل هذا الاهتمام الذى حصل عليه من كبار الناس هى أن عبد الوهاب بذلك كان يخاطر باكتساب سمعة طفل الأرستقراطية المدلل، بل أصبح مغنى الملوك والأمراء بدلا من رمز القومية المصرية الصاعدة. فى الثلاثينيات والأربعينيات كان الارتباط بالأرستقراطية من حسن الفطن، ولكنه اكتسب دلالة مختلفة تماما بعد ثورة ١٩٥٢ . فى الحقيقة كانت الملحوظة السلبية الوحيدة فى كل الكتابات التى كتبت فى مدح عبد الوهاب بعد وفاته هى تلك المسألة بعينها. فقد كتب طارق الشناوى فى روزا اليوسف أول ما كتب أنه عندما أصدرت شركة صوت الفن، التى يملكها عبد الوهاب، شريطين للأغانى الوطنية فى مرحلة ما بعد الثورة منذ سنوات قليلة، أحدهما بصوت تلميذه عبد الحليم حافظ ومن تلحين كمال الطويل والثانية من غناء محمد عبد الوهاب نفسه، باع شريط عبد الحليم حافظ- الذى اشتهر أيام الثورة وارتبط بها- أفضل بكثير. يعزو الشناوى فشل شريط عبد الوهاب للفرق الواضح فى درجة الإخلاص فى الصوتين الموجودين على الشريطين ؛ أى أن عبد الوهاب كان صوتا أقل إقناع كناصرى قومى من صوت عبد الحليم (طارق الشناوى، ١٩٩١ ص٥).

ويصر الكثير من كتاب السير بشكل كبير أن الدور السياسى الذى لعبه عبد الوهاب كمن فى تعريفه للهوية المصرية الحديثة، وأن هذا التعريف قد تخطى كل الالتزامات الحزبية. ويضع الروائى فتحى غانم محمد عبد الوهاب كخليفة سيد درويش، مغنى ثورة ١٩١٩، ولكنه يقول إن سنوات ما بين الحربين العالميتين كانت تتطلب تكتيكات مختلفة عن تلك التى احتاجتها الأيام العاصفة لثورة ١٩١٩ . وفى هذه النظرة يصبح أحمد شوقى العنصر الحاسم فى تحول عبد الوهاب من السياسة العملية السوقية إلى للتعريف المتسامى للهوية القومية. ويذكر المرجع السابق أن عبد الوهاب كان أمامه واحد من خيارين: إما أن يكمل طريق سيد درويش الثورية التى تعبر عن

معاناة الجماهير المطحونة، وبذلك يصبح سياسيا وينتهي به الحال مقموعا في أحد السجون، وإما أن يختار طريق الفن الصاعد. وقد اختار طريق الفن لأنه وجد في طريقه واحدا من قمم العالم العربي ليعلمه ويثقفه ويحميه. كان هذا الرجل هو أحمد شوقي الذي كان له أكبر الأثر على حياة ومستقبل عبد الوهاب (غنيم، ١٩٩١ ص٨).

وبغض النظر عن الدلالات السياسية التي تقدمها علاقة عبد الوهاب بشوقي، فإنه من الواضح أنه حقق نجاحا تجاريا كبيرا بحلول ١٩٢٤ [١٩]. فقد ظهر في المسرحية الناجحة جدا "قنصل الوز" مع نجيب الريحاني، وفي عام ١٩٢٧ دعته منيرة المهدية– سلطانة الطرب– المغنية الأولى في مصر أيامها لإكمال أوبريت "أنطونيو وكليوباترا" الذي مات سيد درويش دون أن يكمله [٢٠]. لقد كانت منيرة المهدية النجمة النسائية الأولى في مصر في أواخر العشرينيات بالرغم من أنها كانت لتزول سريعا ببزوغ نجم أم كلثوم. وكانت تعلق لافتة فوق بابها تقول "دكتورة ممتازة في الغناء والطرب بين العالم الشرقي جميعه" .

ولما كان سيد درويش قد مات قبل عرض المسرحية بثلاثة أعوام فقد أصبح بالفعل واحدا من الرموز المقدسة لثورة ١٩١٩ ضد الإنجليز. ولذلك كان لعب دور البطولة في أوبريت لسيد درويش أمام منيرة المهدية أكبر مغامرة كبيرة في حياة عبد الوهاب الموسيقية المبكرة: وكان الفشل– لو حدث– سيكون مهينا لدرجة أنه ظن أنه سينهي حياته الغنائية، وكذلك ظن أن النجاح– لو تحقق– سيجعل منه أعظم صوت رجالي في عصره. وربح عبد الوهاب من مقامرته الربح الكبير [٢١]. صحيح أنه كانت هناك بعض المسائل الشاذة في العرض؛ مثل عدم توافق جسم عبد الوهاب النحيل في دور أنطونيو مع جسم منيرة المهدية الضخم وهي تلعب كليوباترا، مما سبب مشكلة كبيرة في المشهد الأخير من مسرحية سيد درويش عندما تلقي كليوباترا بكامل جسمها على أنطونيو. وكانت ليلة أحد العروض ليلة لا تنسى عندما انطفأت الأنوار في المسرح فجأة، وفي لحظة حرجة أثناء دخول كليوباترا المسرح مغنية بعض السطور، وكان من المفروض أن يتلقاها أنطونيو بالأحضان، عادت الأنوار فجأة لتكشف عن عبد الوهاب وهو يحتضن بديلا، وليست منيرة المهدية [٢٢].

وفى هذا الوقت، أصبح محمد عبد الوهاب شخصا محترما بشكل كبير بحيث لا تؤثر فيه الإشاعات والترهات. فقد عمل شوقى كثيرا على إدخال تلميذه إلى العالم الأرستقراطى بإلحاقه بالصالونات الأدبية التى يتردد عليها المثقفون. ووصف عبد الوهاب تلك الصالونات بعد ذلك بأنها بمثابة المدرسة الثالثة بعد الكتاب وشوقي. وفى قصيدة لمدح سيد درويش، احتفى شوقى بشكل رسمى بانتقال عباءة الأصالة والحداثة الموسيقية من درويش لعبد الوهاب، معلنا بذلك تسيد الرجل عرش الفن الراقي.

كانت تلك هى صورة عبد الوهاب فى عصره الذهبي: عصفور الجنة الموهوب بالمثل العليا فى الذوق الفنى والذى يغنى بعذوبة فوق الأرض الفسيحة. وقد كانت صورة شوقى الكلاسيكية الجديدة لعبد الوهاب هى تلك الصورة بالذات التى تلقتها أجيال الثمانينيات والتسعينيات فى الانفجار الإعلامى الواضح الذى ظهر بعد وفاة المغنى الكبير مباشرة. فقد اندمج شخص بيتهوفن وكاروسو فى شخصية الموسيقار النابغة.

البرجوازية على الشاطئ حوالى ١٩٣٤

لا يمكن أن يأمل الكاشف القديم باستخدام طريقة الحكى المباشرة فى رصد تلك الحقبة. فلو كان حكيما، فلا بد له من استخدام أسلوب معقد. فسوف يجب عليه أن يتناول موضوعه من زوايا غير متوقعة، ويهاجم من الخلف ويوجه ضربته مفاجئة، مطلقا أضواء كشافاته على أماكن مجهولة. وسوف يسبح وسط هذا المحيط الكبير من المواد ويغوص فيه، وسيوجد دلو ما يستطيع أن يجلب به من الأعماق نموذجا تحليليا ممتازا للنور، حيث يتم فحصه بعناية شديدة .

عندما كتب ستراشى عن السباحة وسط محيط المواد الكبير، فقد كان يشير للعصر الفيكتورى من منظور عام ١٩١٨ . ولما كان العالم فى حالة خراب والملايين من الأوروبيين قد ماتوا فى الحرب، فقد كان يحاول إعادة تقييم روح عصر أدت– من وجهة نظره– لاندفاع ملايين الناس لأحضان رصاص البنادق الآلية كقطعان الحيوانات. والمشكلة عنده أن العصر الفيكتورى لم يكد ينتهى، فكيف يستطيع الإنسان أن يحصل

على منظور كامل لعصر لم ينته بعد؟ فالكتابة عن التاريخ القديم أسهل ومصادره محدودة. وهذه هى نفس المشكلة التى يواجهها الأمريكيون بالنسبة لتراث الحرب: الحرب العالمية الثانية الخيرة والخبرات السيئة من حرب فيتنام. وهذه أيضا هى نفس المشكلة التى يواجهها المصريون عند الحديث عن رجالهم الحداثيين العظام، وعبد الوهاب واحد من كبرائهم. فالسؤال إذن: كيف كان الحال فى الثلاثينيات؟

كانت مجلة "الاثنين" الأسبوعية واحدة من الساحات التى يتم فيها تحسين حداثة الطبقة المتوسطة فى أيام أوج مجد عبد الوهاب [٢٣]. احتوت "الاثنين" على فكاهة مكتوبة بالعامية فى الغالب، ورسوم الكاريكاتور وأخبار الممثلين والفنانين الكبار، كما ضمت أحيانا مقالات ساخرة لكتاب جادين. كان عبد الوهاب شخصية مميزة فى مجلة "الاثنين": فلا يمر عدد دون ذكره مرة على الأقل. ولكننا نجد أن ذكر اسمه قليل جدا فى المنشورات الأكثر جدية كمجلة "الهلال" التى تهتم بالفن الرفيع والآداب، وهى المجلة التى تنشرها نفس الشركة التى تنشر "الاثنين". "الاثنين" إذن ساحة مناسبة بشكل أكبر للدمج بين التقنيات الغربية والكلاسيكية الشرقية، وهى المسألة الجوهرية فى الحداثة الأيديولوجية. فى الحقيقة، حوى عدد الأول من ديسمبر عام ١٩٣٣ لمجلة "الهلال"– قبل افتتاح فيلم عبد الوهاب الأول بفترة وجيزة– مقالا عن لغة الأغانى كوسيلة تعليمية. وينتهى المقال إلى أن الموسيقى العربية تفتقر للقيم الرفيعة، وتقول المقالة إنه ليس لدينا هذا النوع من الموسيقى الذى يريده المعلمون والمصلحون الاجتماعيون. فكل ما *لدينا هو البكاء والتنهدات والآهات، وهذا أسلوب حزين يقتل* العواطف وتسلم الروح للخضوع والمهانة بسببه (طناحي، ١٩٣٣ ص٢١٧) [٢٤]. ويستمر المقال فى تقريع الشعراء المحدثين الذين لا يقدمون شعرا يرقى لمستوى شعر الأقدمين ويمكن استخدامه بمصاحبة موسيقى راقية. والاستثناء الوحيد الذى أقرت به المقالة هو الشاعر أحمد شوقي. ولكن كاتب المقال لم يذكر شيئا عن المغنين– عبد الوهاب فى مقدمتهم بالطبع– الذين استخدموا شعر شوقى .

بالرغم من أن عبد الوهاب، فى أوج مجده، لم يكن محط أنظار حكام وقضاة الثقافة الرفيعة ، فقد كان حاضرا أبدا فى مجلة "الاثنين" المتوجهة للطبقات المتوسطة

والمتوسطة الدنيا. ما هى تلك الصور التى نشأت له على صفحات تلك المجلة الأسبوعية؟

تلك المجلة تتسم بتنسيق وتنظيم منطقى من الغلاف للغلاف. فالغلاف دائما يقدم عنصرا فلكلوريا: فقد رسم الغلاف الأول صورة لـ"كشكش بيه"، وهى شخصية سينمائية ومسرحية لعبها نجيب الريحاني؛ ويقدم العدد الثانى صورة امرأة غجرية على الغلاف؛ وكذلك قدم العدد الثالث صورة بائع عرق سوس على غلافه وكتب أيضا نداء البائع: "آدى العجب حلاوة من خشب، يا عرق سوس، خمير".

كان غلاف العدد السادس رسما لسيدتين، كانت الأولى سمراء بعينين بنيتين وترتدى برقعا يغطى القسم الأسفل من الوجه، تاركا عينيها الواسعتين مكشوفتين، وجهها ملتفت إلى جانب كى لا تكون هناك فرصة للنظر فى أعين الرجال بشكل مباشر- كما تفعل النساء فى الشرق عادة. المرأة الثانية فاتحة البشرة بعينين زرقاوين، وتضع أحمر شفاه ثقيل، لا ترتدى الحجاب ولا تغطى كتفيها العاريين. وتنظر نظرة مباشرة فى عين كل من ينظر إليها- بعكس زميلتها الأخرى. مكتوب فى التعليق تحت الصورة: "جمال اليوم وجمال الأمس".

دائما ما ترسم على صورة الغلاف الداخلى كاريكاتورا لشخصية مصرية مشهورة، ممثل أو ممثلة فى الغالب. كانت صورة كاريكاتور العدد الأول وجه بديعة مصابني- أعظم راقصة ساعتها ومديرة صالات مشهورة عرفت باسمها- ولكن بأنف مكبرة جدا، وكان كاريكاتور العدد الرابع ليوسف وهبى حبة قلب الثلاثينيات وصديق شخصى لمحمد كريم مخرج محمد عبد الوهاب. لم يحصل عبد الوهاب على دوره فى هذا التقليد إلا فى العدد الثامن، وفى تلك الصورة يبدو عبد الوهاب أكبر من شكله فى أفلامه الأولى. وكان ذا سوالف طويلة جدا وربطة عنق ضخمة [٢٥].

ذكرت بعض المقالات التى نشرت فى الصحف السيارة عام ١٩٩١ أن عبد الوهاب كان مشهورا بأناقته. كان أيضا مشهورا برحلاته الكثيرة لبيروت وباريس، حيث كان شوقى يصر على أن يقيما فى الحى اللاتينى (عوض، ١٩٩١ ص١٠٣) [٢٦]، وملابسه الأوروبية الأنيقة، وقصة شعره. المسائل الهامشية عام ١٩٩١ كانت جوهرية ومهمة

بالنسبة لصورة عبد الوهاب قبل ذلك بثلاثين عاما. بالرغم من أن شهرة عبد الوهاب في التسعينيات تكمن في طليعية موسيقاه، فإن نسخة الثلاثينيات كانت العكس من ذلك تماما: فقد اشتهرت موسيقاه بسبب نوقه في المظهر وأناقته في الملابس.

في العادة، هناك إعلان على الغلاف الداخلي الأخير لمجلة "الاثنين". غلاف العدد الثاني مثلا يرسم صورة سيدة عارية الكتفين وزرقاء العينين بشعر مكشوف، وتضع باقة من الزهور على صدرها مما يوحي بأنها لا ترتدي شيئا. يقول التعليق إن الجمال لا يكفي وحده، ويوصي المرأة باستخدام "بومبيا لوشن" لأنه العبير الذي يحبه الرجال. الإعلان الموجود على الغلاف الداخلي الأخير في العدد الثالث للباس البحر. التعليق المكتوب بالفرنسية يقول إنه الزي الأنيق والكلاسيكي للبحر. في الصورة كانت هناك نساء ورجال معا، وملابس البحر للرجال تشبه ملابس بحر السيدات فكلاهما عاري الظهر وضيق مبين للجسم، تاركا الساقين عاريين تماما. استمر استخدام تيمة الشاطئ في العدد الرابع حيث كان الإعلان للسكك الحديدية الحكومية هذه المرة: يقدم الإعلان عرضا بأسعار مخفضة لحمل السيارات الخاصة في القطار للإسكندرية في الخامس عشر من يوليو، القيام في السادسة والربع صباحا والعودة في الثامنة والنصف مساء. هناك مقاعد جلدية وأماكن محجوزة للسيدات في البوفيه. والسعر ٣٢٥ مليما (الاثنين، ٤، ص٤٧). يقدم هذا الإعلان منتجا عمليا لأي شخص مهتم بالسفر للإسكندرية في هذا الوقت: وهو منتج واقي الشمس من ماركة "إليزابث أردن". يبين هذا الإعلان صورة سيدتين كاشفتين لبشرتيهما بشكل كبير: بشرة السيدة الأولى محترقة احتراقا شديدا، بينما السيدة الثانية، التي تستخدم هذا المنتج، مستريحة وتحتفظ ببشرة شاحبة نظيفة.

الغلاف الخارجي الأخير للمجلة عادة ما يرسم صورة وجه ممثلة أجنبية: ففي العدد الثاني، الذي تحتل صورة الممثلة بهيجة حافظ الكاريكاتورية غلافه الداخلي وهي تتوعد بحلاقة لحيتها إن لم تتخطى جريتا جربو، ترتسم جربو نفسها على الغلاف الخارجي الأخير. وكانت الممثلة بوبي ويج على الغلاف الخلفي الخارجي للعدد الرابع، بعد فيلم "الخناجر الذهبية" (١٩٣٣) وصورة من نسخة ١٩٣٧ لنفس الفيلم التي ترقص

فيها مجموعة من الفتيات بشكل هندسي. ظاهرة البنات اللاتى يرقصن موجودة فى العدد العاشر لنفس المجلة، الذى حوى صورة لفريق من البنات يرتدين جونلات قصيرة ويؤدين حركات عالية بسيقانهن. وفى نفس الصورة، وقف نجيب الريحانى فى شخصية "كشكش بيه" وزميله على الكسار المعروف فى المسرح بالبربرى [٢٧] يتفرجان على الفتيات. كان روتين على الكسار، مثل روتين "كشكش بيه" للريحاني، يدور حول التقابل بين شخص قادم من الريف مع تعقيد الحياة المدنية. فى تلك الصورة يعلق "البربري" ويتساءل لماذا تريد الوزارة منع صور النساء بملابس البحر، فيجيبه "كشكش بيه" بأن الجرائد بهذه الممارسات تخرج السينما من العمل وتبطلها.

يبين نمط تقديم الصور على الغلاف الخارجى والداخلى لمجلة "الاثنين" خطا صاعدا. فتبدأ المجلة بصور فلكلورية وتنتهى بإعلانات عن منتجات استهلاكية على الغلاف الداخلى الأخير، وتبدأ المجلة على الغلاف الداخلى الأول بصور كاريكاتورية للممثلين المصريين المشهورين، وأحيانا لشخصيات أخرى غير الممثلين، وتعادلها صور لمثلات أجانب على ظهر الغلاف الخارجى الأخير. تقدم لنا إذن أنساق أيقونات "الاثنين" صورة مجتمع مصرى بعيد عن التقاليد، ومتجه ناحية الحداثة المتفرنجة الأوروبية. ولكن بينما لمعت الصبغة الأوروبية فى صورة الحداثة التى تروج لها مجلة "الاثنين"، فإن المادة الموجودة بداخل المجلة تنوه لأنماط السلوك التى تَخطط الحدود المسموح بها [٢٨].

فعلى سبيل المثال، وبينما يعبر التركيز الشديد فى إعلانات الأعداد الصيفية الأولى على تيمة الشاطئ عن ظهور عادات برجوازية جديدة، فإن محتوى المجلة فى تلك الأعداد يبين أن حدود السلوك على الشاطئ وآدابه ما تزال محل نقاش. فهناك صورة كاريكاتورية لسيدتين على الشاطئ ترتديان أحدث ملابس البحر الأوروبية. واحدة من السيدتين ترتدى ملابس بحر أكثر عريا من الأخرى- بيكيني، حيث يرتبط الجزء العلوى بالسفلى بخيط رفيع من القماش. تقول السيدة الأولى التى ترتدى ملابس أكثر احتشاما إن الجو حار ذلك اليوم، فترد سيدة البيكينى أنها سبق ونصحتها أن لا ترتدى تلك الملابس الثقيلة (الاثنين، العدد الثالث، الثانى من يوليو ١٩٣٤، ص١٥).

ويمكن للقارئ أن يشعر بالاشمئزاز التقليدى (نحن لا نرتدى ملابس كهذه، كيف يجرؤن على ذلك) بينما هم يشاركون فى ممارسة غير تقليدية على الإطلاق.

المجلة مليئة بمثل هذه المفارقات والتضخيمات، ففى العدد الثامن مثلا تقدم المجلة قوانين الاستحمام فى البحر فيما يلي: المادة الأولى تنص على احترام القانون من الجميع، وتنص المادة الثانية على أن كلا من المستحمين الرجال والنساء يتعين عليهم أن يكونوا جيدين طيبين، تعرف المادة الثالثة الطيبة والجودة التى يتعين على الشباب كونها بأنه يتعين على الشباب أن يكونوا وسيمين ، وعلى البنات أن يكن جميلات. وغير الجيدين يستطيعون أن يستحموا بشرط من ثلاثة: أن يكونوا أغنياء، أو يكونوا من المثقفين ، أو يكونوا من خفيفى الظل. تحدد المادة الثامنة من القانون شروط ظهور كبار السن على الشاطئ بضرورة إغراق أنفسهم، وتحدد المادة التاسعة أنه إذا لم يستطيعوا تنفيذ ذلك الشرط فعليهم بالابتعاد عن الشاطئ كى لا يزعجوا البنات والأولاد. المادة الحادية عشرة من القانون تعرف الرجال الذين ينوون السباحة مع أسرهم بأن الأخلاق أصبحت عادة قديمة.

ومع قوانين الاستحمام تلك تظهر صورة لشيخ أزهرى بلحية وجبّة وقفطان وهو يمشى بين الفتيات الجميلات فى ملابس البحر اللاتى يتجاذبن أطراف الحديث مع الشباب فى ملابس البحر أيضا. وفى الصفحة المقابلة، هناك مقالة عن "كشكش بيه" و"البربرى" على الشاطئ.

وبهذا الشكل تصبح العادات الاجتماعية الساخرة ذات أهمية خاصة فى سياق وجود بدع تهدد التقاليد القائمة مثل الاستحمام المختلط فى البحر. ففى الوقت الذى كان فيه الكثير من الناس يختبرون ممارسات جديدة، غالبا ما تكون مستوحاة من الغرب، فقد ساعدت أمثال تلك المقالات فى الكشف عن حدود ما هو مسموح به من سلوك فى مصر. واستطاعت المجلة أن تخلق منطقة من الشك والغموض حول الأخلاقيات الجديدة عن طريق السخرية من السلوك المشكوك فيه، وبنفس الشكل استطاعت أن تقلل من حدة خطر تلك السلوكيات عن ما تبدو عليه فى الواقع.

بالطبع، لم يوافق كل الناس على الاستحمام المختلط فى البحر. فتفترض مقامة

"كامب شيزار" التى تحدثنا عنها فى الفصل الثالث أن أغلبية القراء لن يكتفوا بفرض نوع أكثر حشمة من الملابس على السيدات، بل سيتعدون ذلك ربما لرفض أى استحمام مختلط. وفى بعض الأحيان كان التونسى يستخدم صورة المرأة على الشاطئ بأسلوب سياسى أكثر وضوحا ومكاشفة، كما كان الحال فى قصيدته "مصر حتة من أوروبا".

بين "مصر حتة من أوروبا" وقوانين الاستحمام، وبين ما يراه البعض على أنه تقليد فاسد للأوروبيين وما يراه البعض الآخر على أنه تطويع محلى للعادات الأوروبية تكمن المساحة المتاحة للعائلات والأفراد المصريين ليستكشفوا هويتهم كمصريين محدثين. وكان استكشاف الهوية فى هذا السياق، أكثر من أى معيار مادى ملموس، هو العنصر الذى يميز الطبقة المتوسطة المصرية.

ولم تكن مجلة "الاثنين" لتهمل حبائل الثروة، ولكنها اهتمت بتطلعات الناس لها أكثر من الاهتمام بالأثرياء فعلا. كان ذلك واضحا وضوحا تاما فى العدد الأول الذى ضم عامودا كاملا من النصح تحت عنوان "اسمع يا بيه، اسمعى يا هانم". النصيحة المقدمة كانت فى غالبيتها حول كيفية معاملة الخدم والسلوك الاجتماعى السليم بهذا الصدد. تطلب المقالة من الرجال أنهم عندما يصطحبون سيداتهم للسيما، لا يعيرونهن اهتمامًا، وأنهم عندما يجلبون أصدقاءهم للبيت، فإنهم يذهبون إلى جروبى أولا [٢٩]. وتستأنف المقالة نصحها للرجال بأنهم إن كان لديهم سائق وسيم أن لا يتركوا السيدات معه وحدهن، وإن دق جرس الهاتف، أن لا يتركهن يرفعن السماعة. وتنتقل المقالة لنصح السيدات بأنهن إن ذهبن للسينما مع البك، يجب أن يعمينه عن رؤية أى سيدة أخرى، وإن اجتلب زوارا للبيت، أن تتمارض. وتستأنف أنه إن دق جرس الهاتف، أن تكون السيدة حريصة ألا يسمع الزوج، وأن تشتكى له من عشيقها إن هو تأخر عليها.

يصحب تلك المقالة صورة لرجل يرتدى ملابس أوروبية أنيقة وطربوش، على رأس الصفحة، وهو رداء الأفندية فى ذلك الوقت. ويتكلم الرجل فى الصورة مع سيدة حاسرة الرأس بشعر غجرى وترتدى عقداً. وفى منتصف الصفحة يظهر نفس

الشخصان مرة أخرى والرجل يضع ذراعيه حول خاصرتها وهى ترتدى فستانا بصدر مفتوح. والغرض من هذا المقال، كما كان الحال فى قوانين الاستحمام، ليس تحسين أو التسليم بالسلوك المنحرف بل تمصيره لبعض الناس على الأقل.

كان المقال موجها للصورة النمطية لمجتمع الطبقات العالية. وبالرغم من أن معظم الإعلانات فى مجلة "الاثنين" كانت موجهة للقارئ الغني، ولكننا لا نحتاج أن نفترض أن الإعلان عن السلع والخدمات الغالية عاكس مؤكد لنوعية قراء المجلة. من الممكن أن لا يمتلك قراء المجلة سيارات أو سائقين أو خدما، بنفس الدرجة التى يكون لهم بها عشاق وعشيقات. البك والهانم فى مجلة "الاثنين" يتطلعان إلى نفس رفاهيات الطبقة المتوسطة مثل حلوى جروبي، أو *ليلة فى السينما*، أو السيارات، ولكنهما *ليسا* من الطبقة المتوسطة بسبب تلك التطلعات. فهما يحملان تشابها كبيرا مع صورة ابن الذوات اللاأخلاقى التى يسخر منها بيرم التونسى .

وبنهاية الثلاثينيات تم تحديد صورة الحداثة المصرية تحديدا تاما من خلال المجلات السيارة كـ"الاثنين" ووسائل الإعلام الأخرى. وكانت العلامة المميزة لصورة تلك الهوية المحددة حديثا هى التملك الواثق لتلك العادات الأوروبية المتصفة بالاستحسان، مطعمة بتحديد دقيق لمدى التوغل فى تلك العادات والاحتفاظ بالمصرية الصميمة فى نفس الوقت. وفى الممارسة العملية، فإن كل شخص تعامل بشكل ولو بسيط مع الأساليب والعادات الأجنبية يتصور أنه يمارس الأساليب الأوروبية بدقة- كما يجب على المصرى أن يكون. وكان تقييم سلوك الآخرين أكثر صعوبة من ذلك. ففى المنظور الرقابى لبعض الناس، بيرم التونسى مثل جيد، كل شيء أوروبى يمكن اعتباره غير مصري. ولا يمكن اعتبار وجهتى النظر هاتين، تعريف الذات كشخص يمكنه التعامل مع الأشياء وإلحاق تهمة التفرنج الزائد بالآخرين، متخارجتين.

كانت بعض المقالات الأخرى فى مجلة "الاثنين" أكثر وضوحا فى ترسيم صورة كلية للطبقة المتوسطة ، والتفريق [illegible] وبين تبنى سلوك أرستقراطى غير لطيف. أبو بثينة، على سبيل المثال، وهو شاعر عامي وصمته المؤسسة الأدبية فى مرحلة لاحقة بالسوقية (نفوسة ذكريا، ١٩٦٤ ص٣٢٨) يقدم نصيحة للشباب فى قصيدة

سـمـاها "يا أفندى المظهر مـيهمش" ويسـخر فـيها من جو الغندرة الذى يحاول أحد الشباب من خلاله أن يتشبه بالأرستقراطيين.

وهناك صورة فى طرف الصفحة (فى صفحة مجلة الاثنين) تصور شابا يرتدى طربوشا ويجلس أمام منضدة زينة نسائية وينظر فى المرآة وهو يضع البودرة على أنفه. وهناك رسم آخر فى قمة الصفحة يصور شابا يتمشى فى الحديقة مرتديا كل زينة الأفندى ، وهى حلة وربطة عنق، وهناك سيدة فى ملابس أوروبية تمسك بذراعه.

تسعى قصيدة "يا أفندى المظهر ميهمش" كما سعت مقالات قوانين الاستحمام ونصائح المجلة سالفة الذكر من قبل إلى استكشاف حدود السلوك السليم. وبالرغم من أن قصيدة "المظهرميهمش" تتبنى أسلوبا تعليميا وعظيا أكثر مباشرة من سالفتيها، فإن الإعجاب بها لا يختلف عنهما كثيرا. يتعامل الشعر والمقالات الساخرة من هذا القبيل مع جماهير القراء على أنهم من المتعاملين مع تلك العادات الغربية، وفى نفس الوقت، تعفيهم من الانغماس فى الأشكال المتطرفة من هذا السلوك. من خلال تلك المقالات استطاعت مجلات مثل "الاثنين" أن تلعب دورا هاما فى تعريف والإعلان عن أنماط الذوق التى يمكن اعتبارها دلالات على مستوى الطبقات المتوسطة بالنسبة لمن لا يستطيعون تحمل ماديات الطبقات المتوسطة. ولذلك فإن تكاليف الدخول لعالم "الاثنين" ما هى إلا ملاليما قليلة وقدرة محدودة على القراءة .

الأسطورة الثانية

الثلاثينيات

من الممكن أن يكون عبد الوهاب نفسه قد شارك منذ وقت مبكر فى حياته بدور كبير فى بناء الصورة الحداثية التى تبناها الإعلام فى فترة لاحقة. على سبيل المثال، جاءت فكرة فيلم عبد الوهاب الأول "الوردة البيضاء" (والذى سوف نتعامل معه فى الفصل الخامس) من المغنى نفسه، وكانت سيرة ذاتية له فى الأساس. تقابل محمد عبد الوهاب مع محمد كريم، مخرج "الوردة البيضاء" فى فبراير عام ١٩٣١ فى مدينة

الزقازيق بينما كان المخرج يصور فيلما تسجيليا عن منجزات وزارة الزراعة ومجهوداتها فى دعم التعاونيات الزراعية كوسيلة لتخفيف التأثير الأجنبى على الريف المصرى (محمد كريم، ١٩٧٢ ص١٢٨-١٣٤). كان عبد الوهاب مقيما فى بيت عبد الله فكرى أباظة، المحامى الشهير وعمل فيما بعد رئيسا لتحرير "المصور" أخت مجلة "الاثنين" [٣٠]. ودعى أباظة المخرج محمد كريم لبيته ليسمع محمد عبد الوهاب الذى كان سيغنى (المرجع السابق، ص١٦١). ويصف محمد كريم عبد الوهاب فى عام ١٩٣١ بأنه شاب يشبه صورة الأفندى عند أبى بثينة.

عندما تقابل عبد الوهاب مع محمد كريم لأول مرة، كان الوقت بعد الظهر وكان المغنى نائما لم يزل، وكانت نوافذ الغرفة التى كان عبد الوهاب ينام فيها مغلقة، وكانت مغطاة بستائر معتمة لكى تجعل الغرفة مظلمة فى النهار. وتساءل كريم كيف ينام محمد عبد الوهاب فى ذلك الوقت من النهار وفى تلك الظروف (المرجع السابق، ص١٢٦). فى هذا الوقت، كان كريم قد انتهى من تصوير فيلمه الأول "زينب" عام ١٩٣٠، ولم يبدأ فيلمه الثانى "أولاد الذوات" عام ١٩٢٣ بعد. ولما استيقظ عبد الوهاب من النوم، تحدث مع محمد كريم حول "زينب" ثم سأله بشكل مباشر عن إمكانية عمل فيلم قصير عن حياته الشخصية. وقال كريم بأدب إن فيلما كهذا يمكن أن يكون علامة جيدة لعبد الوهاب، ولكن الحديث توقف عند هذا القدر. كان الحفل الذى أحياه عبد الوهاب ليلتها ممتعا على حد قول كريم. ولكنه أضاف أن أعصابه لم تتحمل وأنفاسه ضاقت من صرخات الجماهير وصفيرهم ومن كل تلك الطرابيش التى يقذفها الناس إعجابا بالمغنى (انظر المرجع السابق).

وفى عام ١٩٣٣، بعد عامين من تلك المقابلة، تلقى كريم مكالمة تليفونية من أحد الأصدقاء الذى أراد أن يناقشه فى موضوع هام لا يمكن الحديث عنه فى التليفون. كان هذا الصديق هو توفيق المردنلي، الذى كتب حوار "الوردة البيضاء" بعد ذلك، وكان الموضوع الهام هو عبد الوهاب الذى كان يتحدث صراحة عن مشروع فيلمه الذى تكلم فيه مع محمد كريم منذ عامين. فوافق كريم على مقابلة المغنى فى بيته والتحدث عن المشروع، وقال كريم بعد ذلك إن عبد الوهاب قد جاء متأخرا لأنه كان يحضر مباراة لكرة القدم- كانت كرة القدم ساعتها موضة جديدة وكان على عبد الوهاب كمخترع

موضات أن يتبعها. ولكن عندما وصل عبد الوهاب إلى بيت كريم، استمر سلوكه فى طريقه المتشكك والمتحفظ. ويصف لنا كريم ذلك بقوله إن عبد الوهاب عندما زاره فى بيته طلب من زوجته أن لا تدخن، فتوقفت، وطلب فازة ورد أن توضع أمامه. وكذلك كان يخاف من المكروبات كل الوقت (انظر المرجع السابق).

كان محمد كريم فى بداية الثلاثينيات معجبا بإمكانيات عبد الوهاب كنجم لشباك التذاكر، وأراد إخراج الفيلم بالرغم من اعتراضات زوجته التى رأت سلوك عبد الوهاب غريبا. وكان على كريم أن يقابل عبد الوهاب مرة أخرى لينهيا الحديث بشأن العقد فى مكتب شركة بيضافون للتسجيلات- وهى الشركة التى ارتبط عبد الوهاب بها عمليا (المرجع السابق، ص١٦٤) [٣٠] . وهناك كان من الواضح أن بخل عبد الوهاب المزعوم قد نضح على العاملين فى الشركة، إذ وصف كريم العاملين وهم يشترون أوقية تفاح من بائع متجول فى الشارع. وقد أجبر هذا الحدث كريما على الانصراف دون الحديث فى الموضوع الذى جاء من أجله ؛ لأنه يظن أن السينما شيء مختلف تماما عن شراء أوقية تفاح (المرجع السابق).

ومع ذلك نجح عبد الوهاب فى إقناع كريم بأن الشركة سوف تدفع كل التكاليف اللازمة لإنتاج الفيلم، ومن الواضح أنه وفى بعهده. ذلك لأن كريما لم يشكو فى مذكراته من أى صعوبات مالية فى التعامل مع عبد الوهاب أو بيضافون.

الغرور وحب الظهور الموجودان عند عبد الوهاب فى الثلاثينيات، بالإضافة إلى مزاعم بخله الشديد، لم تكن عناصر تركيز عام ١٩٩١ فى الوقت الذى كانت فيه وسوسته محل التركيز ولكن دون تحليل. يقول كريم، الذى ينحدر من أسرة برجوازية ميسورة الحال ، إن صعود عبد الوهاب لقمة المجتمع الراقى من الممكن أن تكون على حساب تضحيات كبيرة جدا.

تتأكد المظهرية الكبيرة التى أحس بها كريم فى سلوك النجم الكبير من خلال النكات المنشورة فى الصحف المشهورة فى ذلك الوقت. ففى مقال نشر عام ١٩٣٨ بعد ظهور فيلمه الثالث "يحيى الحب"، سأل المحرر عبد الوهاب عن تجاربه ومشاهداته فى باريس التى زارها لتصوير مشاهد من الفيلم . فرد عبد الوهاب بأنها المرة الأولى التى

يرى فيها باريس فى الشتاء وقد بهره (البرد) (الاثنين، العدد ١٩١، السابع من فبراير ١٩٣٨، ص١٢). فى نص المقال، يضيف المحرر بعد كلمة "برد": "بفتح الباء والراء". والمقصود من ذلك أن نفهم أن الحياة الرغدة المريحة وسط الأجانب أنست عبد الوهاب لغته العربية. وفى نهاية المقال سأل المحرر عبد الوهاب عن المشاهد التى تم تصويرها فى باريس، ويجيب المغنى أنه كانت هناك أغنيتان، وتطلبت الأغنية الثانية "يا دنيا" وجود فتيات جميلات فى الغرفة ليرمقنه برغبة بينما هو يغنى [٣٢]. ويقول عبد الوهاب إن هذا النوع من الفتيات موجود بوفرة فى باريس فهى بلادهم وهذا كل شيء. وكتبت الجملة الأخيرة كما يلي: "وبث" فى حين يجب أن تكون "وبس"، وهنا يظهر عبد الوهاب على أنه ألثغ، وهى مسألة تتعلق بالمظاهر مرة أخرى. ويؤكد المحرر ذلك الفهم عندما يبين للقارئ أن "بث" بلغة عبد الوهاب تعنى "بس" بلغتنا نحن، اللغة العامية، كما تعنى "فقط" بلغة مجمع اللغة العربية الفصحى.

استمرت النكتة فى مقالات أخرى فقد كان عبد الوهاب، فى أحد تلك المقالات، يوبخ بسبب شهرته المتزايدة وخاصة فى أوساط السيدات. يصف الكاتب الخطابات المعطرة التى ترسلها له المعجبات ؛ فتقول المقالة إن عبد الوهاب يتكلم عن تلك الخطابات التى ترسلها المعجبات دون أى خجل، وأنك تشم فى مكتبه العطور الحريمية، بدلا من الرجالية (الاثنين ١٩٤، عدد ٢٨ فبراير ١٩٣٨).

وفى مقال آخر، يمكن أن يكون خياليا، تتصل به سيدة فى التليفون فيرد عليها: "أيوا يا ثت هانم"، فقد تعمد أن يحول "ست" إلى "ثت" ليبين أنه ألثغ، بينما لم يكن يلثغ فى الحقيقة فى أفلامه على الأقل. وناقض كاتب المقال مظهرية عبد الوهاب بنكات حول مجهودات مجمع اللغة العربية لإحلال الكلمات العربية الجديدة مكان الكلمات الأعجمية، فيتعجب من أناقة تعبير مجمع اللغة العربية "إرزيز" الذى أحله محل الكلمة الأجنبية "تليفون".

وبالرغم من مظهريات عبد الوهاب بعد ذلك، فإن الشيء الذى لفت انتباه محمد كريم عام ١٩٣٢ عندما بدأ فى إعداد أول أفلام عبد الوهاب كان قدرته على جذب أكبر عدد ممكن لشباك التذاكر؛ فقد كانت محاولات عبد الوهاب لمغازلة هوامش الهوية

المصرية شائعة ومحبوبة فى تلك الأيام. ولكن عند وفاته، لم يكن هذا العنصر فى شهرة عبد الوهاب ليذكر إلا عرضا وبغموض. ولكن بغض النظر عن من تذكر بشكل رسمى له كتابة "الوردة البيضاء"، فقد كانت فلسفة العمل وغرضه هى ما رغبه عبد الوهاب نفســه والتى وما وصــله لمحمد كريم فى مقابلتهما عام ١٩٣١ ؛ فى عمل فيلم عن نفسه [٣٣]. وكما سوف نرى، فإن الفيلم يشير إلى بعض العناصر التى تم التركيز عليها عندما مات عبد الوهاب عام ١٩٩١.

الموسيقى

يصر المهتمون بالتراث الموسيقى لعبد الوهاب على أنه حدد أسلوب الموسيقى العربية الحديثة. فى الموسيقى الغربية، يمكن تحديد أهمية الأسلوب فى قدرته على تحقيق إدراك متصاعد للغة موسيقية موجودة فعلا (روسن، ١٩٧١ ص٥٧). ومع ذلك، وبالرغم من أن هناك تحليل موسيقى من خلال قراءة مفصلة لأنساق أنغام كل مازورة من موازير الموسيقى الغربية، فلا يوجد هناك حتى الآن أى تحليل لموسيقى عبد الوهاب من قبل معجبيه يقترب من عمق تحليلات شارلز روسن مثلا للموسيقى الغربية الكلاسيكية.

ومع ذلك فإن مسألة التغيرات التى حدثت فى الموسيقى المصرية فى مرحلة ما قبل أفلام عبد الوهاب قد درست بالفعل، ودرسها على جهاد راسي. بالرغم من أن راسى لا يكتب عن موسيقى عبد الوهاب فقط، فهو يقدم عرضا موسعا لتغير الموسيقى المصرية من عام ١٩٠٤ لعام ١٩٢٣ – وهى الفترة التى كانت فيها تسجيلات الفونوغراف هى الوسيلة الأساسية لنشر الموسيقى المصرية بين أوساط جماهير عريضة (راسي، ١٩٧٧ ص١). وإذا وضعنا فى اعتــبارنا التركيز الشــديد الموضــوع على إبداع وتجــديد عبد الوهاب من لدن وسائل الإعلام المطبوعة من الثلاثينيات للسبعينيات، فإننا سنفاجأ إذا عرفنا أن راسى لم يذكر لعبد الوهاب دورا لعبه فى مرحلة ما قبل الأفلام. بل فى الواقع، يقلب راسى واحدا من أهم الادعاءات فى مجال دور عبد الوهاب فى تجديد الموسيقى– وهو مسؤوليته عن توسيع التخت العربي.

عامة، استطاع عبد الوهاب أن يستخدم تختا أكبر حجما من المعتاد، وأخذ تخته يكبر بمرور الوقت، والفارق بين تسجيلات عبد الوهاب المبكرة مثل أغنية "منك يا هاجر دائي" عام ١٩٢٣ ، و"الجندول" عام ١٩٣٩ ، و"النهر الخالد" فى الستينيات فارق كبير وملحوظ. فالأغنيتان الأخيرتان تشملان تطورا فى المصاحبة الأركستارلية، حيث تتبادل الآلات المختلفة الأنغام. وتصبح المقطوعات الموسيقية فى هذا السياق مشابهة لترتيب "جلن ميلار" بالمقارنة بأصوات "ديكسيلاند".

ولكن عملية تطوير التخت العربى كانت مسألة طويلة ومعقدة. كما يقول راسي، بحلول بداية القرن العشرين، عندما كان عبد الوهاب فى طفولته المبكرة أو لم يكن قد ولد بعد، كانت الخطوات الأولى لتحديث التخت العربى على الطريقة الغربية قد اتخذت بالفعل، عندما حلت الكمنجة الغربية محل نظيرتها العربية الأصل فى التخت (راسي، ١٩٧٧ ص٥٢). وكذلك يقول راسى إنه بحلول نهاية الحرب العالمية الأولى توضح الصور الموجودة فى كتب المذكرات أو ألبومات التسجيلات أن هناك أنواعا من التخت استخدمت عددا من الكمنجات بالإضافة لإدخال بعض الآلات الوترية الأخرى وخاصة التشلو والكنترباس (انظر المرجع السابق). تجعل ملحوظات راسى تلك من الصعب علينا أن نتصور أن مجرد استخدام عبد الوهاب لتخت كبير العدد فى العشرينيات، ناهيك عن الثلاثينيات عندما بدأ مشواره السينمائي، يعد تجديدا موسيقيا. ومسألة ما إذا كان استخدام عبد الوهاب لتخت كبير يعد تفوقا من الناحية الجمالية على معاصريه لا تخصنا هنا ، ولكننا نقول أيضا إن راسى لم يذكر شيئا البتة عن ذلك.

يذكر راسى عبد الوهاب فى غير موضع أكثر من مرة فى معارض ذكر اقتباساته الشهيرة من الموسيقى الغربية. على سبيل المثال، وفى الثلاثينيات والأربعينيات كان اقتباس عبد الوهاب لتيمات من الموسيقى الغربية وسما وسمتا لموسيقاه. فقد كان يقتبس تيمات نغمية ويضمنها أعماله بشكل مُشَظَّى. وغالبا ما كان يأخذ تلك التيمات من موسيقى بيتهوفن وشيكوفسكي وكورساكوف وفيردى (المرجع السابق، ص ٣٢٦).

يقول راسى أيضا إن أحد كتالوجات بيضافون عام ١٩٣٢ تذكر عبد الوهاب باسم مجدد الموسيقى الأعظم، ومن الواضح أن هذا اللقب أصبغ على عبد الوهاب

بسبب التأثير الأوروبي الواسع على موسيقاه (المرجع السابق، ص١٦٦). ومن الممكن أن يكون عبد الوهاب قد اختار لقب "مجدد الموسيقى" هذا عن عمد، ذلك عندما أصبح شريكا في بيضافون ساعة طباعة هذا الكتالوج عام ١٩٣٢ (المرجع السابق، ص١١٣).

من الواضح أن المسائل التي يمكن مناقشتها بحرارة عند تحليل موسيقى عبد الوهاب تختلف تماما عن تلك المسائل التي يمكن مناقشتها عند تحليل الأسلوب الأوروبي الكلاسيكي الذي اتخذ من الأنماط الهارمونية الجديدة أساسا له. وموسيقى عبد الوهاب في عمومها أحادية النغمة، بالرغم من أنه قد نعت أحيانا بإدخال موازير متعددة النغمات وحافظ كذلك على الربع تون. وقد كان في تلك المسائل أكثر محافظة من بعض معاصريه: فقد كانت الموسيقى التصويرية لبعض الأفلام المبكرة هارمونية على سبيل المثال [٢٤]. ولكن وجود الموسيقى متعددة النغمات والتي يكتبها مؤلفون مصريون سبب مشكلة واجهت الموسيقيين العرب في بدايات القرن العشرين، ولكنها لم تواجه المؤلفين الموسيقيين الذين كتبوا الأساليب الأوروبية الكلاسيكية- وهي مشكلة تحمل وجود تقليد دخيل غير مرغوب فيه. فقد كان الهدف في الموسيقى ، كما كان في الأدب، هو تطويع العناصر الغريبة دون التأثير على التقاليد القديمة. ولكن، وبشكل ما، كان للموسيقى اتصال مباشر مع التراث القديم بشكل فاق اتصال الأدب به ، ذلك لأن جمهور المستمتعين بالأدب كان محدودا بطبيعته بهؤلاء الذين يملكون القدرة والرغبة في القراءة. أما في حالة الموسيقى، فإن جمهور المستمتعين أكبر بكثير لأن الاستماع يتطلب خبرة ومجهودا أقل من القراءة؛ وانتشرت لذلك أجهزة الراديو في المقاهي والمنازل بسرعة وأصبحت قدرة الجماهير على استماع مغنى واحد أكبر.

الميزة العظيمة في عبد الوهاب من وجهة نظر معجبيه هي أنه حافظ على علاقة حميمة مع جمهوره. وكثيرا ما قيل إن فشل تجربته مع سيد درويش في "شهرزاد" قد جعله يخاف أن ينحاز أكثر من اللازم ناحية الطليعية الفنية، فقد كان عليه أن يجذب انتباه الجمهور ليجعله يستمع. وافترض أن الموسيقى الهرمونية قد تكون تحولا راديكاليا عن ما كان الجمهور معتادا عليه. وقبيل وفاته، قال عبد الوهاب إنه الآن فقط يستطيع أن يقول إن الجمهور مستعد لتقبل الموسيقى الهرمونية: فقد أعلن أنه لو قال

إن الجمهور لا يستطيع أن يفهم الموسيقى الهارمونية، فإن نفس الجمهور هذا يستمع إليها الآن جزئيا فعلا؛ فهذه الموسيقى تظهر فى الموسيقات التصويرية للأفلام، وفى المواقف الرومانسية والدرامية على حد السواء. وتدخل إلى آذانهم بشكل غير واعي، فيسمعون لخليط من الموسيقى الغربية والعربية معاً دون التفريق بينهما (نجمى ١٩٩١، ص٢٢) .

وبدأ عبد الوهاب فى التجريب الجاد فى تطويع الأساليب الأوروبية فى مرحلته الفيلمية فى الثلاثينيات والأربعينيات. فقد زعم أن صوته بدأ فى الضعف منذ الثلاثينات، وقد كان ذلك حافزا له ليجعل الموسيقى أكثر جذبا لآذان المستمعين كى يكون التركيز على صوته المنفرد أقل من التركيز على الموسيقى عامة (المرجع السابق، ص٢٠) [٣٥]. بالنسبة للذين يعتقدون أن تجريب عبد الوهاب كان ناجحا، كانت النتيجة العامة هى نقل الموسيقى العربية من مجرد موسيقى غنائية لوضعها على قدم المساواة مع التأليف الموسيقى الأوروبي. ويضيف نجمى أن الأغنية على يد عبد الوهاب تحولت لتصبح مستودعا للجمل اللحنية المتنوعة والموازير الخلاقة. وقد أعطاه ذلك قدرات موسيقية عالية مكنته من أن يضع المستمع العربى على قدم المساواة بالمستمع الغربى (انظر المرجع السابق).

كانت مسألة الهارمونى مجالا ممكنا جديدا للإبداع فوضع قطعة موسيقية أحادية النغمة لا يقترب فى تعقيده من وضع مؤلف هارموني. وتعقيد الموسيقى المصرية فى مسألة الهارمونى يتشكل فى مناطق وعناصر أخرى كالمقام والوزن والتقاسيم. ويعتقد راسي، أنه بحلول بداية القرن العشرين، تغيرت طبيعة الموسيقى المصرية من العفوية الآنية والارتجال بسبب التركيز الكبير على النوتة الموسيقية والنزعة إلى تثبيت وتقعيد الأداء الموسيقى بحسب التسجيلات (راسي، ١٩٧٧ ص٨) [٣٦]. يبين ذلك أنه من الممكن أن تكون الموسيقى العربية قد اضطرت لتطوير أنواع جديدة من التعقيد الموسيقى لتعوض فقدان قدرتها السابقة على إنتاج تبايناتها البسيطة فى الإنتاج الموسيقى كل مرة. ولذلك يعد الهارمونى طريقة جديدة لاستعادة تلك التباينات. ومع ذلك فإن عبد الوهاب لا يعتبر، حتى من قبل أشد المعجبين به، رائدا من رواد الموسيقى

الهارمونية العربية. وفى مرحلته الفيلمية، استخدم بعض التنغيم فى بعض مقطوعاته الموسيقية أو فى أجزاء منها كما حدث فى أغنية "النيل نجاشي" من فيلم "الوردة البيضاء" عام ١٩٣٣ . فى تلك القطعة يعزف العود والناى خلف الموسيقى . ولكن ، فى غالب موسيقاه، تعزف كل الآلات نفس الموازير إلا فى حالة الارتجال، وهو تقليد فى الموسيقى العربية التقليدية. وسيكون إذن من السذاجة والتبسيط الشديد، آخذين فى الاعتبار بعض الهارمونية فى الأفلام ومقالات المجلات التى تصف الموسيقى الهارمونية، أن نقول إن عبد الوهاب قد طور أوركسترا فى مواجهة خلفية كاملة من الموسيقى المصنوعة للتخت التقليدى (٣٧).

بالرغم من أن أهمية أفلام عبد الوهاب تستمد قوتها من الموسيقى عامة، لا يمكننا فى الواقع أن نفصل العناصر الموسيقية الخالصة فى تراثه عن السياق الاجتماعى الذى حصل من خلاله على شهرته. يكمن جزأ من المشكلة فى أن التحليل الموسيقى ما يزال فقيرا، ولذلك لا نعرف الشكل الذى تنتمى من خلاله الموسيقى للحقبة التى ظهرت فيها (٣٨). لحين ينتقل مؤرخو الموسيقى المصرية من كتابة السير، فيبقى كل ما نعرفه حقا هو أن تلك الموسيقى جميلة ومشهورة، وأنه فى أفلام عبد الوهاب– وفى الذاكرة الجمعية لوسائل الإعلام المصرية – تبرر جماهيرية الموسيقى نفسها من خلال خطاب تطوير هوية قومية حداثية خاصة.

الفصل الرابع

الخطاب القومي: الكلاسيكي المهيض

"الموسيقى يا هانم فن جميل، فن الإحسان والحنان. بس خسارة ، تقديرها محدود."

(محمد عبد الوهاب فى دور جلال أفندى فى "الوردة البيضاء")

فى عام ١٩٣٣ قام فيلم عبد الوهاب الأول "الوردة البيضاء" بدور مهم فى تقديم صورته لجمهور أكبر من جمهوره السابق. وكما كان الحال مع مجلة "الاثنين" فإن أسلوب "الوردة البيضاء" يبدو على السطح غربيا بسيطا وغير صادم، ولكنه فى الحقيقة فيلم حداثى مصرى فى الأساس، لأنه يحاول أن يربط بين صورتين: أحدهما للتقاليد الأصيلة والأخرى صورة التجديد الثوري. ويحاول النقاد الفصل بين ما يرونه عنصر الفن الرفيع فى "الوردة البيضاء" وهو الموسيقى عن العنصر السينمائى الذى يبدو لنا اليوم متواضعا بشكل مذرى لاتباعه الأسلوب الغربى بحذافيره. ومن الحقيقى أيضا مع ذلك أن الفيلم يشترك فى تقاليد تعد من عمد تقاليد السينما الجماهيرية فى مصر. أهم تلك العناصر هى محاولة "الوردة البيضاء" تحديد هوية الطبقة المتوسطة. وتحاول الطبقة المتوسطة فى السينما المصرية فى الثلاثينيات، كما كانت اللغة المتوسطة فى النماذج الموسعة الازدواجية اللغوية العربية الخداعة، أن تصوغ هويتها من كل من المثل الكلاسيكية والجماهيرية معا. وكما كانت تلك اللغة الوسيطة غير ثابتة مفهوميا، فإن هوية الطبقة المتوسطة تلك تظل دائما فى حاجة إلى الصور التى تعرف نفسها بمقابلتها.

يشكل فيلم "الوردة البيضاء" تقابلا مثيرا مع فيلم مصرى كلاسيكى آخر من أفلام مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية وهو فيلم "العزيمة" (١٩٣٩). كتب فيلم "العزيمة" وأخرجه المخرج كمال سليم. كمال سليم مخرج واعد لقى حتفه بصورة مأساوية عام ١٩٤٥ فى ريعان الشباب ولم يخرج سوى تسعة أفلام [١]. وحقق الفيلم نجاحا كبيرا ومباشرا عندما عرض لأول مرة، وأصبح بعد ذلك يعد من أهم الأفلام التى أنتجت قبل ثورة ١٩٥٢ ، لأن النقاد ادعوا أنه الفيلم الوحيد من تلك الفترة الذى يرصد أوضاع الناس العاديين البسطاء فى الأحياء الشعبية. بالرغم من أن أحداث فيلم "العزيمة" تدور فى أوساط شعبية، إلا أن تطور الحبكة التى يبنى عليه الفيلم تتماشى مع روح فيلم عبد الوهاب "الوردة البيضاء" ولا تناقضها.

"الوردة البيضاء":

يمكن فهم الدافع وراء محاولات النقاد المتأخرين لفصل ما يدعونه من الموسيقى المتطورة المعقدة عن مادة "الوردة البيضاء" الفيلمية نفسها مفهوما فى المشهد الأول. الإيقاع بطيء جدا وكل الصور صور الطبقة العالية. وبالرغم من أن بؤرة التركيز فى المشهد الافتتاحى هى القطة، فإن المشاهد يلمح "رجاء" بنت "إسماعيل بك" المحامى الغنى المشهور لأول مرة. وتعيش "رجاء" فى بيت أنيق على الطراز الفرنسي. نراها فى هذا المشهد وهى تلعب مع القطة. تتحول الكاميرا عددا من المرات بين مشاهد الفتاة التى تتظاهر بالرقص مع القطة ومشاهد لأمها "فاطمة"– سيدة سمينة ترتدى فستانا مفتوحا عارى الصدر بالمقارنة بملابس ابنتها المحتشمة– وهى تقف أمام الخياطة تدخن سيجارتها. وتترك السيدة سيجارتها فى النهاية وتذهب للغرفة التى ترقص البنت فيها مع القط الواقف على منضدة منخفضة مغطاة بمفرش. وتغضب الأم وتذهب لطرف الغرفة حيث الراديو، وتعرض للمشاهدين بذلك حجم الغرفة الكبير وأساسها الفخم المصمم على الذوق الفرنسي. وتطفئ الراديو.

وكان تعليق الأم أنها وبخت ابنتها قائلة إنها أمرتها قبل ذلك أن لا تفتح

"الموسيقى الأفرنجية"، وتتعجب. ثم تشير للمفرش الذى تهتكت خيوطه، وتستمر فى تقريع الفتاة بسبب ما أحدثته القطة. وتظهر فى الخلفية صور لمناظر طبيعية فرنسية عندما تقفز القطة من فوق يدى "رجاء" وتجرى خارج الغرفة. وتستمر الأم فى موجة التوبيخ عندما تقول لابنتها إنه لا يجوز وجود القطط فى "الصالون". أما القطة فتنظر للغرفة من الخارج على عمل مطرز وغالي الثمن، فتهددها الأم بكسر الرقبة، فتجرى القطة هاربة لدى سماعها التهديد. وتعلن الأم أن الأمر "يفور الدم" وتخرج من الغرفة وتقطع الكاميرا على القطة المذعورة.

يقدم المخرج محمد كريم لعب "رجاء" مع قطتها على أنه لعب بريء وطبيعى وإن كان غير ذا أهمية [٢]. ويساعد خوف قطة "رجاء" من الأم على التركيز على خيط رفيع ولكنه محسوس بين الاثنين: النقاء والبراءة فى "رجاء" التبرج الخشن والقسوة فى الأم. وبالرغم من أن محمد كريم يرسم صورة سلبية لعائلة "رجاء" وخاصة الأم، فإن معظم الفيلم يقترح أنه يمكن تخفيف شطحات الأغنياء عن طريق تطوير طبقة متوسطة مثقفة ومتحملة للمسؤولية وقادرة على الاشتراك فى أنماط السلوك الغربى دون فقدان أصالتها- وهى نفس الصورة التى تصدرها مجلة "الاثنين". يصبح ذلك أكثر وضوحا كلما تتقدم مشاهد الفيلم ويصبح فساد الأم أكثر وضوحا.

يظهر بطل الفيلم، عبد الوهاب، لأول مرة كيدٍ كبيرة تحمل خاتما ضخما فى أحد الأصابع التى تضغط على زر باب حديدى مشغول. وبعد ذلك مباشرة تنتقل الكاميرا لتصوير المغنى فى لقطة متوسطة الطول. وكان مرتديا حلة أنيقة بصفى أزرار وربطة عنق، ويضع طربوشا على رأسه. ويؤدى عبد الوهاب دور "جلال أفندي"- أحد أبناء الطبقة الأرستقراطية الذين أسقطتهم الظروف الصعبة من العلياء. وجاء لفيلا "إسماعيل بك" والد "رجاء" بحثا عن عمل. وعندما يدخل "جلال" على "إسماعيل بك"- فى حجرة فرنسية الأثاث أيضا- يسأل الأخير عن صحة والد "جلال"، فيحنى "جلال" رأسه أكثر وأكثر ويخبر راعيه أن كلا من أبويه قد توفى، وأنه استطاع مع ذلك الحصول على البكالوريا. فيسأله "إسماعيل بك" إن كان راغبا فى إكمال دراسته، ولكن "جلال" يخبره أنه لا يستطيع؛ لأنه مضطر لإيجاد عمل.

يبدأ "إسماعيل بك" فى الخطابة قائلا إنه من المؤسف أن شباب تلك البلد فى أزمة لدرجة أنهم لا يستطيعون إكمال دراساتهم ويضطرون للبحث عن عمل حكومي. وأضاف أن هذا يفسد مستقبلهم.

كانت تلك هى نفس أفكار "جلال"، أو كذلك نظن، بما أنه جاء لزيارة "إسماعيل بك" بحثا عن عمل غير حكومي. وانتهت المقابلة بوعد غائم بأن يعمل "جلال" مع بشكاتب البك. ويغادر "جلال أفندي" المنزل مبتسما، ويخبر البك زوجته وابنته أن ابن "جلال بك" جاء يطلب عملا كتابيا. ثم يخبرهما بأن أبا الرجل كان يلعب بالمال لعبا، ثم يغير الموضوع ليسأل ما إذا كانت بنته سترتدى فستانا أنيقا لحفل الغد. ثم يسود المرح البيت.

بهذا الشكل تم تقديم صورة الموسيقار النابغ للجماهير والتى كانت تشيعها ملصقات صور عبد الوهاب الدعائية. وبعد ذلك بسنوات حاولت بعض الأقلام الصحفية بشجاعة أن تصور قدراته التمثيلية فى أحسن صورة (عبد الوهاب الممثل، ١٩٩١ ص٦٢-٦٥). وفى النهاية مع ذلك يجب أن نعترف بأن عبد الوهاب لم يكن ممثلا. فقد كان جامدا وآليا، ولكن أحسن ما يقال عنه إنه كان أكثر طبيعية على الشاشة من سميرة خلوصى التى قامت بدور "رجاء" (٣).

يمثل المشهد الافتتاحى لفيلم "الوردة البيضاء" وحدة متكررة فى باقى أفلام عبد الوهاب السبعة (٤). مناظر الطبقات العالية جعلت من تلك الأفلام أفلام صالونات فى أعين الكثير من نقاد ما بعد ثورة يوليو (حواس، ١٩٨٦ ص١٦٢-١٧٨) (٥). ولكن تلك المجتمعات الراقية كانت ذات حجر ناقص. فى "الوردة البيضاء" يلعب عبد الوهاب دور "ابن المرحوم جلال بك" ولما تخسر العائلة كل مالها يضطر البطل للاعتماد على ما يشترك فيه مع الطبقة المتوسطة وهو التعليم. وحتى لو كان ابنا حقيقيا من أبناء الطبقة الأرستقراطية، فإنه لم يلعب قط دور ابن الذوات التقليديى المتفرنج والكسول المتشبه بالنساء بشكل واسع، أو الفاسد. فهذه الأدوار محجوزة لأشخاص آخرين. ففى المشهد الأول ، تقدم لنا "فاطمة" أم "رجاء" لمحة عن بنت الذوات بتدخينها السيجارة فى المشهد الأول وبمظهرها المتبرج بالمقارنة بابنتها. وتصبح تلك اللمحة خطا قويا بتقدم أحداث الفيلم (٦).

يرتبط الشر فى "الوردة البيضاء" بالانتماء الطبقي. فتبرج الأم ليس مجرد لهو كما يحدث فى بعض الأحيان مع بعض الشخصيات غير المحورية فى أفلام المرحلة، فهى تقضى معظم وقت الفيلم فى التخطيط لتزويج ابنتها من "شفيق"، وهو رجل حليق اللحية بدين ويبدو لطيفا وإن كان مريضا. وهو قريب للأم ويعمل فى أحد دواوين الحكومة، ويشبه الأم فى كسلها وفسادها. يظهر "شفيق" أول مرة فى الفيلم بعد أن تكون "رجاء" قد رأت "جلال" لأول مرة فى حديقة ديوان "إسماعيل بك" عندما كان ذاهبا للعمل الكتابى الذى قدمه له البك. كانت "رجاء" فى الحديقة تبحث عن حبات اللؤلؤ التى سقطت من عقدها المكسور. يساعدها "جلال" فى البحث ويعثر على الحبة الأخيرة، فتعطيه الفتاة وردة بيضاء مقابل آخر حبة. وعندما يذهب "جلال" للعمل، يظهر شفيق ويحيى الفتاة بالفرنسية.

نرى فى كل الفيلم أن "شفيق" شخص سيئ الخلق ولا يتمتع بقوة الإرادة. فهو ابن الذوات بالمقارنة بشخص "جلال" المستنير الحداثي: فهو يستخدم لغة فرنسية أكثر مما يجب، وفى مشهد من المشاهد يظهر "شفيق" وهو مستيقظ من النوم لتوه بملابسه كاملة الساعة الثالثة بعد الظهر بسبب وجوده فى حفل الليلة السابقة. وبمجرد ما يستيقظ، يبدأ فى الإعداد لحفلات أخرى. وعنده أيضا علاقة عاطفية مع سيدة متزوجة تعيش على الطرف الآخر من الشارع الذى يسكن فيه. وهو رجل مسرف جدا لدرجة أنه لا يستطيع أن يدفع ثمن الشبكة التى يجب أن يقدمها لـ"رجاء". فتدفعها له أم "رجاء"، وهى طبعا تأتى من نفقات الأب، أى أن الشبكة تأتى من أهل العروسة للعريس، وليس العكس.

نرى "شفيق" وهو داخل البيت ليتحدث إلى "إسماعيل بك" عن أحواله فى الديوان [٧]. ويعد البك بأن يتكلم مع وكيل الوزارة المسؤول عن مكتب شفيق، ويؤكد له أنه سوف يتقدم فى عمله بمجرد أن يعرف الناس أن "شفيق" قريب لزوجة البك. ومن خلال هذه المحادثة يبنى محمد كريم قضية كاملة ضد "شفيق" مع الجمهور: فإن استخدامه للفرنسية بشكل زائد يجعل منه موضعا للشك من البداية؛ وعلاوة على ذلك فإنه يربط نفسه بتقاليد أبناء الذوات من خلال رغبته فى الترقى بفضل علاقاته العائلية.

بطل "الوردة البيضاء" "جلال" هو نقيض "شفيق" الشرير، فهو رجل شعبى وليس

يترفع عن أداء عمل شريف. يظهر هذا من خلال مشاهد ترصد "جلال" وهو يعمل فى مكتب "إسماعيل بك"؛ فنراه مع الكاتب الآخر فى مكتب البك، وهو "خليل أفندي"- وهو شخصية لطيفة محبوبة ولكنه محدود القدرات، ويناقض ضعفه فى بعض الأحيان كفاءة وقدرة "جلال" الشخص المتعلم تعليما عاليا.

تبين سلسلة طويلة من المشاهد "جلال" وهو يجمع الإيراد من عمارات البك- وهو عمل غير ذى سمعة عالية. ومع ذلك فإن المخرج يستخدم طريقة جمع الإيراد تلك ليبين التناقض بين شخصية "جلال" الحداثية والأصيلة فى نفس الوقت وبين أنماط اجتماعية أخرى متعددة. أول تلك الأنماط هى الخواجة، وفى سياقات كثيرة يعد هذا التعبير، "الخواجة"، تعبيرا عن شخص أجنبى مشكوك فى نواياه يقيم فى هذا البلد. والخواجة الذى يجب على "جلال" أن يحصل منه الإيجار فى الفيلم رجل فرنسى عنيد وعاصي. وكانت كل المحادثة بينهما بالفرنسية، حيث يطلب "جلال" الإيجار ويعلم الرجل أنه يريد أن يرى الشقة، لكى يتأكد من عدم وجود أى تخريب. ويرد الفرنسى أنه لن يدفع *الإيجار الشهر القادم ما لم تتم الإصلاحات التى من المفروض أنه قد طلبها سلفا*. وبعد ذلك، وأثناء محادثة مع "خليل" يقول "جلال" إنه لم يفهم كلمة واحدة مما قاله الفرنسى.

وبعد المقابلة مع الفرنسى المزعج، يذهب "جلال" لباب شقة أخرى. يفتح الباب هذه المرة رجل مصرى بطربوش. ومن المفروض أن هذا الرجل غنى بما أنه يسكن فى تلك الشقة الواسعة فى عمارة "إسماعيل بك" الحديثة. ومع ذلك، فهو يتحدث بأسلوب شعبى بسيط. المشكلة بينهما أن الساكن لا يتمتع بسمع قوى ويخطئ فهم كل كلمة يقولها "جلال".

تسخر تلك المقابلة الثانية مع الرجل الأطرش من المصريين بشكل بسيط، ولكنها فى نفس الوقت تتقرب للمشاهدين لأنها مكونة من نكات كلامية لا يفهمها إلا من كان مصريا من بين المشاهدين. والضحك يتوفر من خلال معرفة الجمهور باللغة فقط. فهناك خلط بين عبارات من أمثال "عايز الإيجار" بـ"تدفع المهر؟"، و"الإيجار، الفلوس" بـ"البيت فيه ناموس ؟". أما المقابلة الأولى، فهى تعبر عن تمكن كامل من اللغة الفرنسية وثقافتها، والبعد عنها فى نفس الوقت. وعندما يشاهد الجمهور "جلال" وهو يتواصل مع

الرجل الفرنسى بحذق وتمكن، ويقارنون ذلك بكلامه مع "خليل" أنه لم يفهم شيئا مما قاله الفرنسي، فأن ذلك يعبر عن أن الفرنسى كان يتصرف بطريقة غير معقولة- وهو بالضبط ما يفترضه المشاهدون المصريون الذين يوحدون أنفسهم مع الصورة الإيجابية لابن البلد فى الشخص الفرنسي، وخاصة مع الأشخاص الاستعماريين المقيمين فى مصر.

وعلى ذلك، فإن محمد كريم يفصل هوية عبد الوهاب المصرية عن هوية ابن الذوات المتفرنج باستخدام مقابلة بين تمكن "جلال" الهادئ وبين غطرسة الفرنسي. فهو يتكلم لغتهم ولكنه ليس واحدا منهم، ولا يريد أن يصبح واحدا منهم فى نفس الوقت. بالتحول إلى الرجل الأطرش، يأخذ كريم رجله المصرى الحديث "جلال" ويزرعه فى أرض مصرية صميمة. كان من الممكن أن تكون محادثة "جلال" مع الرجل الفرنسي" غير واضحة لمعظم الجماهير. وكان من الممكن أن تكون محادثته مع الرجل الأطرش عادية بقدر ما كانت محادثته مع الفرنسى غريبة. فتلك المشاهد تكرر ما تقترحه أغلفة مجلة "الاثنين" *الداخلية والخارجية* من أن هوية *الطبقة المتوسطة المصرية* ما هى إلا صورة جماهيرية رومانسية متجهة ناحية التغيير، ومستهلك مثقف للتقنيات الغربية بينما هو متجذر فى الأصالة المصرية.

"العزيمة"

بينما يبدأ فيلم "الوردة البيضاء" (١٩٣٣) بمشاهد أرستقراطية واضحة نظر النقاد لها نظرة حاقدة فيما بعد، يبدأ فيلم "العزيمة" (١٩٣٩) بمشهد لسياق متواضع للطبقة الوسطى الدنيا. وكان تصوير تلك الأحياء الجماهيرية نادرا فى أفلام ما قبل الحرب العالمية الثانية فى مصر. ولم يكن "العزيمة" الفيلم الوحيد فى تلك الفترة الذى يصور حياة غير الأرستقراطيين، ولكن تقديمه للحياة "البلدي" كان أكثر أنواع التقديم تعاطفا فى سينما ما قبل الحرب [٩].

وبينما قدم فيلم "الوردة البيضاء" لأدوار البطولة الرئيسية ممثلين غير محترفين هما محمد عبد الوهاب وسميرة خلوصي، فقد استخدم "العزيمة" محترفين مثلوا على المسرح. الشخصية الرئيسية فى "العزيمة" هى شخصية شاب اسمه "محمد حنفي"،

ولعب هذا الدور حسين صدقي الذى كان واحدا من أشهر ممثلى تلك الفترة. أما البطلة فهى "فاطمة"، ولعبت دورها فاطمة رشدي، وهى واحدة من كبار ممثلات المسرح فى العشرينيات والثلاثينيات، وكانت ساعتها متزوجة من المخرج كمال سليم [١٠].

كان بطل الفيلم هو "محمد حنفي" ابن "أوسطا حنفى الحلاق". وتدور قصة الفيلم حول عزيمة "محمد" فى رفع شأن نفسه، وأحلامه هى الحصول على تعليم جامعى وتأسيس تجارته المستقلة والزواج من بنت الجيران "فاطمة". وبالرغم من أن النقاد مدحوا الرصد الأمين والدقيق للطبقات الدنيا فى هذا الفيلم، إلا أن الفيلم حقيقةً عن تغيير حال تلك الطبقات لتصبح شيئا آخر، مختلفا عن المجتمع التقليدى الذى تنتقده الأوصاف التعليمية الموجهة لابن البلد. الفيلم إذن يدور حول تحديث الأحياء الشعبية، وليس يرصد الحياة فيها.

نغمة المشهد الافتتاحى فى فيلم "العزيمة" تختلف تماما عن نغمة افتتاحية "الوردة البيضاء"؛ فنرى فى "الوردة البيضاء" الأرستقراطيين وهم يكادون يمشون بالحركة البطيئة، ويفتتح فيلم "العزيمة" بمشهد فى الشارع حيث الناس والحيوانات يتحركون حركة منظمة وسريعة. ومن سخرية الحياة أن نعرف أن منظر فيلا "الوردة البيضاء" وديكوراتها التى تبدو مصطنعة هى الحقيقية- فقد كانت فيلا فرنسية حقيقية- بينما كان المشهد الواقعى فى "العزيمة" ديكورا مبنيا خصيصا للمشهد. وهذا هو شكل المشهد الأول فى "العزيمة" [١١].

الفارق الأولى بين "العزيمة" و"الوردة البيضاء" فارق كبير. فنداءات الباعة المتجولين تمثل العنصر الثابت فى خلفية المشهد الأول فى الفيلم، مما يذكر المشاهدين بالموقع البلدي. أما خلفية المشهد الأول فى "الوردة البيضاء"، يتحرك الخدم النوبيون بصمت فى البيت فرنسى الذوق. يرصد فيلم "العزيمة" أم "محمد" الطيبة وهى تخيط أزرار صدريته، وفى "الوردة البيضاء" نرى الخياطة وهى تقيس فستان سهرة عارى الظهر لوالدة "رجاء". وفى "العزيمة" نرى رجالا يسعون لأعمالهم وكل منهم يقوم بواجبه بسعادة. أما فى "الوردة البيضاء" فيجلس "إسماعيل بك" ليقرأ الجريدة وينتظر الآخرين ليطلبوا منه عملا. ونرى "فاطمة"- مصدر الحب فى "العزيمة"- وهى تنشر الملابس فى الشرفة وتحيي الرجل الذى يعرف كل الناس أنها ستتزوجه بخجل. أما

"رجاء" فهى تلعب وتلهو بقطتها. ويغرق المعلم "حنفي" فى "العزيمة" فى الديون لكى يدفع مصاريف تعليم ابنه "محمد" أما "إسماعيل بك" فإنه يتعجب من الظروف الصعبة التى ألمت بوالد "جلال" بعد أن كان يلعب بالمال لعبا. وشهادة "محمد" الدراسية حدث جلل بالنسبة لكل العائلة، أما "إسماعيل بك" فهو يعترض بلطف على انقطاع "جلال" عن التعليم ويبدى عدم فهم لكيفية ترك الفرد التعليم بحثا عن عمل [١٢].

عنصر التقارب الوحيد بين الفيلمين هو ظهور الشر بشكل مبكر جدا. وعنصر الشر فى "العزيمة" هو والد "فاطمة" مدمن الكحول الذى يقترب نوعا ما من والدة "رجاء" غير المحتشمة فى "الوردة البيضاء". ولكن تصوير الشر المبكر فى كلا الفيلمين خادع. فالخباز المدمن فى "العزيمة" شخصية تراجيدية، ولكن نقصه فى الأساس ساخر وكوميدي. وهو ما لا يقترب من تبرج أم "رجاء" فى "الوردة البيضاء" أو جزار "العزيمة" فى بعض الأحيان. وفى كل "العزيمة" يظهر الخباز وهو يسترق رشفات من زجاجته. والخطر الحقيقى فى الفيلم يصدر عن الجزار الذى يسترق النظرات لـ"فاطمة" وهى تنشر الغسيل فى الشرفة. وعندما يقول "البلدى يوكل" فهو يقصد "فاطمة" لا اللحم الذى يضع يده عليه. وهذا تعليق محفوظ فى السينما المصرية ولكنه غالبا ما ينطق "أحب البلدي" ويقال للبنات المتبرجات أو للبنات المحترمات من بنات البلد. والمقصود من هذا القول هو جذب الأنظار لوقاحة قائله. فى "العزيمة" سرعان ما تتحول عشوائية الجزار إلى شر مستطير: فهو يريد أن يتزوج "فاطمة" لا لأنه يحبها، ولكن لأنه يغار من "محمد"؛ ويخطط بمرور الوقت لإفساد زواج "محمد" من "فاطمة" ويحاول فى النهاية أن يختطفها [١٣].

وكانت عملية لفت الانتباه لحماقات أولاد البلد كما تجسدت فى شخصيتى الخباز السكير والجزار الشرير عنصرا حيويا من عناصر واقعية "العزيمة" بالضبط كما كان ذلك صحيحا فى مقارنة كل ذلك بتعليم محمد واستنارته. ولا يعنى ذلك أن الفيلم خال من أى دور إيجابى للصورة التقليدية لابن البلد، ولكن تلك الأدوار محدودة. أكبر مثل النسخة الحسنة الإيجابية لابن البلد هو شخصية "روحي" الحانوتى الذى ينقذ "والد" محمد من الخواجة الدائن ويساعده على استعادة ممتلكاته التى رهنها أثناء استدانته ليكمل تعليم "محمد". بالإضافة لهذا الحانوتي، هناك حداد وإسكاف فقط، ولكن لا يقوم أى منهما بدور فعال فى الفيلم. والشخصيات النسائية البلدى الجيدة على طول الخط

فى الفيلم هى شخصية أم "محمد" وشخصية "فاطمة". وحتى "فاطمة" تبدى عزمها على التخلى عن بعض الممارسات التقليدية فى طبقتها أثناء تطور أحداث الفيلم: فهى تتزوج من "محمد" ، ولكنها تطلب الطلاق وتحصل عليه عندما تكتشف بمرور الأحداث أنه رفد من وظيفة الطبقة المتوسطة الفخمة التى حصل عليها قبل زواجهما (١٤) .

وكثيرا ما نظر الناس والنقاد لـ"العزيمة"، على عكس "الوردة البيضاء"، على أنه فيلم ينتصر للطبقات الدنيا من المجتمع من خلال صورة ابن البلد فى مقابل الأرستقراطيين. وفى الحقيقة، مع ذلك، وكما رأينا سلفا، فإن الفيلم لا يدور حول الحياة فى الأحياء الجماهيرية بقدر ما قد تغرينا الأعمال النقدية المكتوبة فى مرحلة لاحقة أن نظن. فهؤلاء الذين يتناسبون مع النمط السوسيولوجى للتاجر التقليدى الذى يرتدى الجلباب ويتحدث العامية على طول الفيلم ويمارس الفلكلور أشخاص غير مهمين وغير فاعلين فى "العزيمة". و"محمد"، رجل الطبقة المتوسطة المتعلم فى "العزيمة" هو النموذج المقابل لشخصية "جلال" فى "الوردة البيضاء"، فهما يتقابلان فى وسط الطبقة المتوسطة قادمين من اتجاهين مختلفين. فـ"جلال" ينزل لهذا المكان من الطبقة الأرستقراطية بينما يحل بها "محمد" من طبقة أولاد البلد. وبما أن الطبقة المتوسطة– وليست الحياة فى الأحياء الشعبية– هى مركز اهتمام "العزيمة" فإنه من الممكن أن نتوقع نفس الفصل بين كل من التقليدية والأرستقراطية المتفرنجة. وقد رأينا بالفعل الفارق بين "محمد" المتعلم وبين الجزار والخباز العاديين والمتخلفين فى المشهد الافتتاحى للفيلم. والاختلاف عن الأرستقراطية يتجلى فى شخصية صديق "محمد" فى المدرسة وهو "عدلى" ابن "نزيه باشا" (١٥).

فى الأساس، "عادل" شخص طيب القلب، ولكنه غير قادر على تحمل المسئولية، فهو يشبه "شفيق" فى "الوردة البيضاء" ولكن بنيّةٍ حسنة ؛ فهو منغمس فى سلسلة لا تنتهى من الحفلات وناسٍ تماما لأخلاق العمل التى تتمتع بها الطبقة المتوسطة. وعلى عكس "محمد" يذهب "عادل" إلى المدرسة راكبًا سيارة مكشوفة فخمة، وبينما يدرك "محمد" وأسرته أن مستقبلهم جميعا يتوقف على نجاح الشاب، يبدو "عادل" غير عابئ تمامًا بالتخرج. وهو مهتم، بدلا من ذلك، بمسائل خاصة كغضب راقصة تسمى "ريجينة" ومواجهتها للباشا بحقيقة علاقتها بابنه (سليم، ١٩٧٥ ص٧٠). وفى مشهد من المشاهد، يصطحب "عادل" "محمدًا" لأحد البارات ليناقش معه وجهة نظر الباشا

فى عـلاقـاته النسـائيـة. وفى ذلك البـار، نرى أصـدقـاء "عـدلي" من أولاد الذوات وهم يسخرون من وسط "محمد" المتواضع (١٦). المشهد عبارة عن أصدقاء "عدلي" يجلسون على مائدة (١٧) قرب البار حينما يدخل "عدلي" مـع "محمد". ويتقدم "عزت" من "عدلي" ليخبره أن الراقصة "ريجينا" غاضبة منه جدا (١٨). ولكن عدلى الغاضب ينقذه من الموقف ظهور عامل البار الذى يقدم له مشروبا، وكذلك ينقذ هو نفسه عندما يلتفت لأصدقائه الجالسين ويسألهم لماذا لا يسلمون على "سى محمد" (١٩). ويخرج بذلك من الموقف عندما يدخل كل أولاد الذوات الكادر ويسلمون على "محمد" بحرارة الصداقة المفتعلة. وهنا، يلقى لهم "عدلي" بخبر نجاح "محمد" فى المدرسة؛ فينطلق الجميع فى تهنئته، وخاصة "عزت" الذى يهنؤه بشكل أبوى مفتعل. ونسمع شوكت يقول "شيريو، نشرب فى صحتنا" (٢٠) ثم يقترب من "شوكت" ويطلب منه أن يرى ما يفعله الفقراء البسطاء (٢١). فيرد عليه شوكت بإضافة معلومة أن "محمدا" هذا البسيط قد حصل على دبلوما (٢٢). هنا ينضم "رفعت" لتلك المحادثة الجانبية ويعلن عن استغرابه من ابن الحلاق الذى يحصل على الشهادة العالية (٢٣).

هذا المشهد تقليدى ونموذج للمشاهد التى تتعلق بالطبقة الأرستقراطية فى "العزيمة". وهناك مع ذلك فارق كبير بين الأجيال فى الطبقة الأرستقراطية، فيبين المخرج "نزيه باشا" والد "عدلى" على أنه رجل أعمال شريف. وبمساعدة "محمد"- بمرور الوقت- يستطيع الباشا أن يحول ابنه أيضا إلى رجل أعمال شريف. ويعجب الباشا بشخصية "محمد" فى البداية أيما إعجاب لدرجة أنه يمول مشروعا تجاريا كبيرا يديره ابنه مع ذلك الأخير. يقامر "عدلى" بكل رأس المال ويسمح لأصدقائه الأرستقراطيين بالسخرية من "محمد" عندما يواجه شريكه المتسيب المستهتر. فيضرب "محمد" واحدا من أصدقاء "عدلى" السخفاء، ويخبر الباشا بما حدث. ويكافئ الباشا الشاب على أمانته فيستخدم نفوذه ليحصل له على وظيفة مكتبية، ويطرد ابنه العاصى من البيت.

يقدم العمل المكتبى الأمان المطلوب ليستطيع "محمد" أن يتزوج "فاطمة" وينقذها من محاولات تقرب الجزار غير المرغوب فيها. ويتهم مدير مكتب "محمد" بعد ذلك الشابَ بخطأ إدارى ويطرده من العمل. ولما كان يريد عملا بأى شكل، فقد قبل وظيفة عامل متواضع فى متجر كبير. ويكتشف الجزار ذلك، ويعمل على إعلام "فاطمة" بظروف

زوجها الصعبة. وتتعجل "فاطمة" بطلب الطلاق، ولما كان "محمد" غاضبا من أنها تحبه فقط لوظيفته المحترمة، يوافق على الطلاق. ولكنه يطلقها طلقتين اثنتين فقط. فيتحرك الجزار سريعا ويتقدم لطلب يد "فاطمة". يقبل والد الفتاة السكير وأمها الطماعة هذا العرض.

وفى نفس الوقت، عدل "عدلى" من حاله واستخدم نفوذه لمحاولة حل مشكلة الخطأ الإدارى الذى اتهم به "محمد" فى محاولة لرد الجميل له. ولما تخفف "محمد" من حمل مشكلته، فقد عاد للتفكير فى العمل الحر بالاشتراك مع "عادل" المعدل الجديد، كما كانا قد خططا فى الماضي. وينجح العمل الحر نجاحا كبيرا، وتحاول "فاطمة" أن ترجع مرة أخرى لحياتها الزوجية. ولكن "محمدا" يرفض ذلك العرض، ويتدخل "عادل" لصالح "فاطمة". ولكن عندما يذهب محمد ليستردها، يكتشف أن حفل زفافها على الجزار قائم بالفعل. بالطبع، يعرف "محمد" أن العدة لم تنته بعد، فيتدخل لفض كل ذلك الاحتفال ويتسبب فى معركة كبيرة. يحاول الجزار خطف "فاطمة" ولكن "محمدا" يستطيع أن يمنعه بالتعاون مع صديقه الحانوتى وعدد من أولاد البلد، ويهزمه ومعاونيه فى اشتباك بالأيدي.

وينتهى الفيلم بـ"محمد" وقد أنفذ عزيمته بالزواج من الفتاة التى يحبها فى الحى الشعبي، ويصبح– وفى نفس الوقت– رجلا حداثيا متعلما لا ينغمس فى التقليدية ولا فى المزايدات الأوروبية كذلك. وليست تلك نهاية غير عادية فى السينما المصرية. فـ"العزيمة" فيلم عن التشكيل المتصور والمتخيل للمواطن المصرى الذى ينتمى للطبقة المتوسطة، والذى ينتمى للأرستقراطية بقدر ما هو ابن بلد أصيل. وهما الصفتان اللتان يمثلهما ابن البلد "محمد" المنتج المجد التقدمى وصديقه ابن الذوات المعدل "عدلى".

الإسناد الشعبى

استراتيجيات التأصيل

يبين "العزيمة" نوبان الأنماط الاجتماعية فى هوية طبقة متوسطة مصرية: فقد كانت محاولات تعريف وتحديد هوية الطبقة المتوسطة موضوعا عاما يستغرق الحبكات

فى كل الأعمال الفنية فى تلك الفترة. ولكن الوصول لغاية الطبقة المتوسطة عن طريق المسلك البلدى أمر لم يكن قط عاديا. ومع ذلك، فقد كان منظور كمال سليم لابن البلد نتاجا لنظرياته الإصلاحية الاجتماعية، فهو يرمى إلى رفعها من مراتب الجهل وتحييد العناصر الضارة ورفع صوت العناصر والسمات الحسنة. واتضح توجه كمال سليم الإصلاحي، وقد كان شائعا فى السينما المصرية، بجلاء فى شخصية "محمد" لأن المشاهدين استطاعوا التعرف على الخطوط العريضة لخلفيته [٢٤]. وليس هذا صحيحا فى حالة "عدلي" الذى جاء تحوله فى حركة مصادفة مفاجئة. وتتجلى حنكة كمال سليم التقنية فى إظهار جذور "محمد": فنداءات الباعة الجائلين والأذان فى المشهد الافتتاحي، والرجال العاملون والجزار الذى يدخل الكدر راكبا حماره، وحل المشكلة فى النهاية الذى يعتمد على مسألة فنية فى الشريعة الإسلامية وهى مسألة العدة، كلها تبين عبقرية كمال سليم فى إيضاح تلك الجذور. فكل تلك الصور تربط "العزيمة" بعملية إسناد تتصل بالثقافة الجماهيرية التى رأيناها فى الفصلين الثالث والرابع موضع احترام إذا نظرنا إليها من المنظور الآمن للحداثة الرسمية التى ترعاها وسائل الإعلام. والفلكلور آمن جدا إذا ما اعتبرناه مسألة تراث لا يمكن النظر إليها على أنها وحدة مستقلة قائمة بذاتها، بل على أنها صورة تحوى تاريخ الجماهير ومنبعهم باعتبارهم هذا الشعب الحديث الحداثي.

يحقق كمال سليم هذا الغرض، ليس عن طريق المشاهد التى ترصد "محمد" الذى تمت عملية تحديثه بالفعل، بل عن طريق "فاطمة" الأقل تعليما، ولكنها التى تنتظر أن تتمتع بثمار تحديثه هو. فنراها تحوم دائما حول المكتب بالمخبز لأنه يحوى الهاتف الذى من المفروض أن يتصل بها محمد من خلاله ليبشرها بالبشارة السعيدة لتخرجه. وعندما يخبرها بتلك الأخبار، تسرع لدكان الحلاق وتخبر والد "محمد" الذى ينزعج لأنها عرفت الخبر قبل أن يعرفه أى من أفراد أسرته. وتنتقل الكاميرا بعد ذلك لصالون بيت "أم محمد" حيث تستقبل "فاطمة" مع أمها وفدا من النساء الحاسدات لـ"فاطمة" على ما أصابت من حسن الطالع. ذلك كله بالرغم من أنها لم تكن بعد مخطوبة لـ"محمد" بشكل رسمي.

ومشهد تهنئة نساء الحارة مشهد دال فعلا؛ فعندما تدخل فاطمة وهى تحمل أكواب الشربات للمهنئات، تدعو لها أمها بالراحة وتقول إنها ستفعل كل شيء نيابة

عنها عندما يحل ميعاد زواجها [٢٥]، وتتدخل سكينة هنا لتقول إنهما مخلوقان لبعضهما البعض [٢٦] وتصدق "فردوس" على كلامها [٢٧]. وأثناء المحادثات تسألهم "أم محمد" "فاطمة" عن حالها فترد أنها متعبة جدا وتنتظر أن يحل اليوم الذى يستطيع فيه "سى محمد" [٢٨] أن يحصل على وظيفة حسنة. وتشتبك "فردوس" مع أمها فى محادثة جانبية تعلن فيها أنها ترى "فاطمة" تقفز كالعفريت فى العلبة [٢٩]، وتطلب منها أمها أن تظهر ذراعيها القويان للسيدات الجالسات كى يحملقن فيه [٣٠]. فاطمة التى ما زالت تحمل أكواب الشربات تقاطعهما فى هذه اللحظة وتقدم كوبا لـ"فردوس" التى ترفض [٣١] ولا تكاد تقدر أن تخفى غيرتها. أما أمها فتلتفت "لأم محمد" وتخبرها أن "فردوس" لا تدعها تغسل الملابس أبدا [٣٢]، وتلحق ذلك بالمباركة وتقول إن "أم محمد" لن تضطر للغسيل مرة أخرى. وفى تلك اللحظة تظهر سيدة جديدة فى الكادر [٣٣] وتهنئ الجميع وتدعو على نفسها أن يفرمها ترماى إن لم تكن صادقة فى أمانيها الطيبة تلك. ولكن "أم محمد" ترتعد من تلك الدعوة وتقول "بعد الشر" [٣٤]. السيدة التركية التى كانت جالسة صامتة حتى تلك اللحظة انفجرت من الانزعاج بذلك النفاق البين، فتهنئ السيدة وتقول إنها ليس عندها بنات ولا عندها شيء من ذلك النفاق [٣٥]. يدخل الشقيق الأصغر لـ"فاطمة" عليهم ويخبرهم بأن "محمدا" قد وصل وهو ما يزال بالأسفل. هنا تسرع "فاطمة" ناحيته لتخرجه من الغرفة وتقول له إنها ستنزل خلفه حالا [٣٦]. وهنا تلتفت لـ"أم محمد" وتستأذنها فى الانصراف لأنها تأخرت على الصلاة. وتحيى الجميع الذين يردون عليها تحيتها، إلا "فردوسا" التى تلعنها فى سرها [٣٧].

يعد رصد كمال سليم لردود فعل النساء على تخرج "محمد" متقابلا مع ردود فعل الرجال الذين كانوا فى غيبة عن تكاليف النساء وخططهم، وكان ذلك الرصد من خلال مجموعة من النساء الجميلات اللاتى يدركن تمام الإدراك دلائل هذا التخرج قبل حتى أن ينتهى الرجال من تهنئة أنفسهم. وكان على "فاطمة" أن توازن بين الحاجة بالاعتراف بقوة سلوك النساء البسيطات، وإغواء التفاخر بحظها الحسن أمام النساء اللاتى كن يرغبن فى "محمد" أنفسهن، والتوقع أنها سوف تصبح هانم من هوانم الطبقة المتوسطة، وستتزوج خريج جامعة بعد أن كانت مجرد بنت خباز بسيط. ولا تمثل تلك المشاهد جزء كبيرا من "العزيمة" ولكنها تساعد فى الحفاظ على صلات الشخصيات بجذورها البلدية حتى عندما تحاول الحبكة الدرامية إبعاد تلك الشخصيات عن ذلك الوسط.

وتبين "فاطمة" أنها تستطيع أن تتصرف كما يجب أن تتصرف بنت البلد الحقيقية المحتشمة عندما تتجنب الإشارات الصريحة لما يعرفه الجميع، وهى أنها و"محمد" فى حالة حب وأنهما سيتزوجان الآن بعد ما استطاع "محمد" الصرف على أسرة وفتح بيت. وهنا يختفى حب "فاطمة" و"محمد" فى مجموعة محكمة من الإشارات الكلامية العامية، ويسكن وسطا تقليديا كاملا. وبذلك الاختفاء تتجنب "فاطمة" العين الشريرة وحسد البنات لها لحظها السعيد. وفى النهاية استطاعت واحدة من تلك النساء أن تدمر زواج "فاطمة" عندما ترتب اكتشافها لحالة سقوط زوجها من وظيفته العظيمة لعالم المحلات التجارية. ويجعل ذلك التقابل بين كل تلك الإشارات للتراث وبين حتمية حالة الحب غير التقليدية من الفيلم تعبيراً واضحاً عن السياسة الاجتماعية الحداثية على الأقل ، إن لم يكن تجربة سينمائية فريدة من نوعها [٣٨].

تأصيل عبد الوهاب

مسألة إصباغ عنصر أصالة على شخصية عبد الوهاب فى "الوردة البيضاء" أكثر إشكالية من ربط "محمد" أو "فاطمة" بالحى البلدى فى "العزيمة". فقد تركزت حبكة "الوردة البيضاء" حول علاقة حب "جلال" لابنة صاحب العمل "إسماعيل بك". ولكننا لا نرى أى من الافتراضات غير المنطوقة التى امتلأ بها فيلم "العزيمة"، إنما هو حب على الطراز الأوروبي: يقابل الولد البنت ويحبان بعضهما البعض، ولكنهما لا يستطيعان الزواج لأن والد الفتاة يرغب فى تزويجها من شاب أرستقراطي. وفى محاولة لنيل إعجاب والد البنت، يرقى الشاب نفسه ليصبح موسيقيا مشهوراً، ولكن مجهوداته تذهب سدى عندما يتآمر شفيق- المنافس- بالتعاون مع والدة "رجاء" الفاسدة ليجهضا محاولاته، وينجحا فى ذلك. وينتهى الفيلم والشاب يعيش فناناً وحيداً . وتتزوج الفتاة من المنافس الفاسد. ويبذل الفيلم وقتاً كبيراً لرصد فساد والدة "رجاء" و"شفيق" فى محاولة لتقديم فكرة أن هناك فارق ما بين أولاد الذوات المتفرنجين وأبناء الطبقة المتوسطة الحداثيين. ولكن الموقف النقدى الذى يتخذه الفيلم من الصفوة المتفرنجة ليس كافياً ليضفى على "جلال" أصالته الثقافية المنشودة. فقليل من الناس- أيامها والآن على حد سواء- يرضون عن نوع علاقة الحب التى كان يحاول أن يحتفظ بها مع "رجاء"، بل إن

الفيلم يقدم مشهدين يتبادل فيهما رجل وامرأة غير متزوجين القبلات، وهى مسألة غير مألوفة تماما فى المجتمع المصري. ولذلك، فقد كان هذا الفيلم بحاجة لشيء آخر ليقدم له الأصالة المطلوبة لكى لا يبتعد تماما عن طباع المشاهدين.

ومن المعتقد السائد أن أكثر عناصر فيلم "الوردة البيضاء" أصالة هى الموسيقى. ولا توجد ذرة من شك فى أن جيل عبد الوهاب أحب تلك الأغاني، ومن الممكن أن نقول إن غناء عبد الوهاب فى "الوردة البيضاء" بالنسبة للمشاهدين قد ربط الفيلم بالتراث الرفيع للموسيقى العربية، بالضبط كما ربطت تلك المشاهد التى تكلمنا عنها سلفا فى فيلم "العزيمة" بينه وبين إسناد التقاليد الفلكلورية. ولكننا لسنا فى حاجة هنا لافتراض وجود كيمياء غامضة بين المغنى والجمهور: فالفيلم نفسه يحتوى على مشهد يربط بين كل من الغناء وتلك الموسيقى وبين التراث. ويحقق هذا المشهد كل ما حاولت الكتابات المتأخرة ادعاءه عن عبد الوهاب– وهى مسألة أن المغنى كان محافظا راديكاليا– لأن موسيقاه تعكس صورة تقدمية وتجذرا فى التقاليد.

ويظهر هذا المشهد فى الثلث الأخير من الفيلم، عندما يكون "جلال" قد قابل "رجاء" وتحابا. ويأخذها أبوها لعزبته فى الريف، ومن هناك تتبادل رسائل الغرام سرا مع "جلال". وفى نفس الوقت، ترتب الأم لـ"شفيق" أن يكون موجودا ويقحم نفسه على "رجاء" التى لا ترغب فى وجوده. وفى النهاية يحصل "جلال" على فرصة نادرة للسفر لعزبة "إسماعيل بك" ليراه فى أمر هام يخص العمل، ويتواعد العاشقان عند ترعة، ولكن "شفيق" يتجسس عليهما ويجبرهما على الاعتراف بما اقترفاه أمام "إسماعيل بك" [٣٩]. يضيع كل شيء، ويعود "جلال" إلى القاهرة محبط وقد فقد وظيفته الكتابية. وفى هذه اللحظة بالذات يقدم لنا الفيلم ربطا مرئيا صريحا بصورة تراثية.

ونرى "جلال" يمشى بيأس فى أحد الشوارع القديمة الفقيرة، ويقف لينظر إلى لافتة يعلقها أحدهم على الحائط. تقول اللافتة "تياترو حديقة الإزباكية، يطربكم المطرب النابغ الأستاذ محمد عطية" [٤٠]. وبينما يحملق الشاب فى اسم "محمد عطية"، يزول هذا الاسم ويحل محله اسم "جلال محمد" ويعود الاسم الأصلى بعدها. وتلعب الموسيقى الغربية فى الخلفية، ثم يمشى "جلال" مبتعدا بينما تخفت الموسيقى.

ويذرع "جلال" الأرض فى شقته بعصبية، ثم تعزف موسيقى شرقية ويتوقف "جلال" ليتفحص بعض الصور المعلقة على الحائط. الصورة الأولى لرجل منتفخ الشارب يرتدى طربوشا وحلة أوروبية محترمة- هى صورة زيتية لعبده الحامولى جد عبد الوهاب فى الموسيقى ومؤسس الموسيقى العربية الحديثة والذى مات عام ١٩٠١ . وينتقل "جلال" للصورة الثانية، وهى صورة لرجل آخر فى زى أوروبى أيضا ولكنه جالس هذه المرة. وتلعب فى الخلفية أغنية تقليدية ذات طابع قرآني، وهى أغنية سلامة حجازى المشهورة "سلام على حسن" [٤١]. وينتقل بوقار فى النهاية للصورة الثالثة، صورة سيد درويش مغنى ثورة ١٩١٩ .

وبعد ذلك، يقرر "جلال" أن يضع كل قوته وطاقته فى الغناء والموسيقى ليحصل على المال الذى يحتاجه كى يتزوج. ونراه يتدرب مع فرقته مرات عديدة ويجرى نجاحه فى الغناء بعد ذلك فى طريق يعاكس نجاحه فى الحب. وعندما يطلب منه والد "رجاء" أن يبتعد عن طريق ابنته، نرى إعلانا عن حفلة سيحييها فى دار الأوبرا ورجالا بطرابيش يتجمعون أمام الأبواب.

يحدث هذا التحول الموسيقى الكبير والواضح فى "الوردة البيضاء" عندما يعترف عبد الوهاب بسيادة السادة الموسيقيين. فقد كانت كل الشخصيات فى تلك الصور الزيتية شخصيات واقعية، ومهما كان تداخل عبد الوهاب الفعلى مع إنتاج وأعمال هؤلاء الموسيقيين الكبار، فقد حاول عبد الوهاب دائما أن يربط اسمه بهم. وقد ذكرنا الشخصية الأولى- عبده الحامولي- فى الفصل الرابع وقلنا إنه من أعلام الموسيقى العربية الحديثة فى منتصف القرن التاسع عشر وآخره، والذى مات عام ١٩٠١ عندما كان عبد الوهاب طفلا لم يزل، أو لم يكن قد ولد بعد. وكان سلامة حجازى تلميذ عبده الحامولي، وأعظم مغنى فى أيام طفولة عبد الوهاب. فعندما كان عبد الوهاب طفلا، كان يحفظ أغانيه، ولما استأجره فوزى الجزايرلى للغناء بين فصول المسرحيات، كان ذلك عندما سمعه يغنى أغانى الشيخ سلامة. وكان سيد درويش شخصا عمل عبد الوهاب معه فعلا. فنذكر من الفصل الرابع أنه اشترك معه فى مسرحية "شهرزاد" التى لم تنجح عام ١٩٢٠، وسبب شهرة عبد الوهاب عام ١٩٢٧ عندما أكمل عمل سيد درويش غير المكتمل "أنطنيو وكليوباترا" بالاشتراك مع منيرة المهدية.

عن طريق إعلان الولاء والطاعة لسلفه الموسيقي، استطاع عبد الوهاب أن يخلق تراثا موسيقيا ممتدا، وحالة متصلة من الإسناد [٤٢] - يضع نفسه فى أحد حلقاتها. ولما جعل نفسه وريثا لسيد درويش وعبده الحامولي، فقد استطاع أن يجعل من نفسه المتحدث الرسمى باسم كل من الموسيقى الجماهيرية والكلاسيكية على حد سواء. وكان هذا الجزء من الفيلم أكثر أجزاء الفيلم حملا لعنصر السيرة الذاتية- وهو طلبه الأساسى من المخرج محمد كريم. ويحمل الفيلم كذلك كبير الشبه بالكتابات عن سيرة عبد الوهاب التى كتبت عنه بعد ذلك. وباختصار، استطاع عبد الوهاب أن يخلق صورة نفسه قبل أن تتبنى وسائل الإعلام غرض تحويل عبد الوهاب إلى بطل الحداثة العقلانى الكبير بفترة طويلة. ولكن وجوده فى كل مكان فى نفس الوقت وسط التعليقات الموجودة فى مجلة "الاثنين" يقترح أنه كان محترما ومحل تقدير كبير فى أيامه لفتوحاته الشجاعة فى الأساليب الحداثية وتحطيم التراث فى تقبيل بنت البك. فقد كان الاتصال الواعى بالتراث وثورة الشباب المتحمسة متصلين بعضهما بالبعض الآخر فى الفيلم، ولكن الكتابات الكثيرة التى كتبت بعد ذلك عن عبد الوهاب ركزت أشد التركيز على الارتباط بالتراث، واستخدمته كمصل واق من نزعات شباب التسعينات تجاه الرفاهيات الغربية التى اهتم بها، ويا للعجب، جيل عبد الوهاب نفسه. وتتضمن تلك الرفاهيات السيارات وهو ما كان موجودا فى الفيلم أيضا عندما شق "جلال" طريقه بنجاح فى عالم الغناء، والسفر للخارج وهو أيضا ما كان مغطى بشكل كبير فى ريبورتاجات مجلة "الاثنين"، والذوق الخاص فى الملابس- وهو ما تذكره الكتابات اللاحقة على أنه الأناقة من الحلل الطويلة الأنيقة والسوالف الطويلة- وهجومه الصريح على تقاليد الأجيال السابقة وهو ما يظهر من خلال العلاقات المفتوحة بين الرجال والنساء على الطراز الأوروبي.

أفلام فى ذاكرة التاريخ

كان "العزيمة" واحدا من الأفلام القلائل من مرحلة ما قبل ١٩٤٥ التى تنجو من الهجوم النقدى فى الكتابات السينمائية المصرية اللاحقة. فيُعتَرَفُ به بوضوح على أنه أفضل فيلم صنعه كمال سليم، وأفضل أفلام المرحلة على الإطلاق- على حد السواء. ولم يكن المؤرخ السينمائى سعد الدين توفيق غير عادى عندما أفرد لفيلم "العزيمة"

وتأثيره على صناعة السينما ١٥ صفحة فى كتابه عن تاريخ السينما المصرية الذى يتكون من ١٥٠ صفحة. وفى مقابل ذلك، يحصل فيلم "الوردة البيضاء" على ثلاث صفحات فقط (توفيق، ١٩٦٩) [٤٢].

يقدم لنا سمير فريد، واحد من أشهر النقاد والمؤرخين السينمائيين المصريين، وصفا ممتازا للتوجه العام للسينما المصرية المبكرة فى تعليق دال يقول فيه إنه على مدار الألفى فيلم الذين أنتجوا على مدار الخمسين عاما السابقة، والذين عرضوا على شاشات التليفزيون والفيديو، فإن صورة المصرى المقدمة فى تلك الأفلام هى صورة المصرى فى كلامه وملبسه ومنظره، ولكنها ليست صورة المصرى الحقيقى فى تقاليده وعاداته وأفكاره وسلوكه وردود أفعاله. والسبب فى ذلك راجع إلى سيطرة النموذج الغربى على صناعة السينما المصرية؛ فصناع الأفلام مصريون والأفلام نفسها مصنوعة فى مصر، ولكن محتواها غربى (سمير فريد، ١٩٦٨، ص٢٠٩).

باستثناء الموسيقى، وضع النقاد فيلم "الوردة البيضاء" فى تصنيف الأعمال ذات الأسلوب المصرى والمحتوى الغربي. وفى المقابل، كان فيلم "العزيمة"– بسبب ادعاء الوصف الواقعى للحياة البلدي– دائما يعتبر الخيط السينمائى الأول فى أفلام الواقعية المصرية، وهو مذهب سينمائى طوره صلاح أبو سيف (المخرج المساعد فى فيلم "العزيمة") ويوسف شاهين وعدد من المخرجين الآخرين [٤٤] فى الخمسينيات والستينيات. ولكن الأساليب التى استخرجت بها الواقعية من "العزيمة" فى مقابل الرومانسية التى استبعدها النقاد على أنها بعيدة عن الواقع ما تزال فى حاجة للبحث. ففيلمى "العزيمة" و"الوردة البيضاء" لديهما الكثير من العناصر المشتركة، بالرغم من أن "الوردة البيضاء" يعد الآن تنازلا، كما كان إعلان ملابس السباحة المنشور فى عدد مجلة "الاثنين" عام ١٩٣٤ تنازلا أيضا، بالرغم من أن "العزيمة" ما يزال محل تقدير بسبب كونه رمزا من رموز الأصالة المصرية الحقيقية.

لم يكن "العزيمة" فيلما غير عادى لتصويره الحياة البلدى فى الأحياء الجماهيرية فقط، فقد كان عملا عظيما من الناحية الفنية: فالقليل جدا من أفلام المرحلة– وكل الأفلام على طول تاريخ السينما المصرية– صنعت بنفس الحذق. فكان أداء الكاميرا شديد الحساسية فى التعبير، بالضبط كما كان شريط الصوت الذى كان يركز أصوات

ضوضاء الشارع فى خلفية الكثير من المشاهد [٤٥]. وكانت مشاهد الشارع فى الواقع هى التى أعطت الفيلم نكهته الخاصة. فقد كانت تلك المشاهد محكمة فى الأداء الحركي: الناس والحيوانات يدخلون ويخرجون من أبواب العمارات والمحلات التجارية فى حى شعبى مثالى يستدعى للذاكرة روايات نجيب محفوظ فى مرحلته الواقعية [٤٦]. أما فيلم "الوردة البيضاء"، وهو الأقدم من "العزيمة" بست سنوات، فيظهر وكأنه فيلم مبنى على عقد المقارنات. ولكن، وكما كان الحال فى روايات نجيب محفوظ الواقعية، فإن واقعية "العزيمة" تنبع من منظور اجتماعى محدد لا يمكن فصله عن أيديولوجية التحديث التى رأيناها بالفعل فى كل من "الوردة البيضاء" وفى الخطاب الحداثى الذى يدير نغمة الحوار الجاد حول الإصلاح اللغوى والأيديولوجي، ويحوله لسخرية مجلة "الاثنين". فواقعية "العزيمة" مثالية بشكل كبير وحداثية بنفس الدرجة. ولقد كانت العوامل الفنية والممثلون- الذين كانوا أكثر مهارة بكثير من ممثلى "الوردة البيضاء"- هما الذين أعطيا الفيلم إحساسا طبيعيا أكثر من الكثير من الأفلام المعاصرة له. وتضيع حقيقة أن الفيلم، بالرغم من كل شيء، يقدم منظورا معينا واحدا للطبقات الدنيا فى خضم مديح هذا الفيلم لرصده الواقعى لحياة الطبقات الدنيا. وعلاوة على ذلك، فإن هذا المنظور يشترك فى كثير من العوامل مع غندرة "الوردة البيضاء"، فليس "العزيمة" عملا شاذا يركز على الجماهيرية فى وسط بحر سيطرة الصفوة. فالفيلمان تنويعان على نفس الموضوع فى العديد من النقاط. وفى كل من الفيلمين، يكمن الموضوع فى الحداثة المصرية التى تحاول دائما أن تفصل نفسها عن السيطرة الأوروبية.

بالرغم من أن الفيلمين يقدمان لنا تشابهات عميقة أكثر من ما يبدو واضحا، إلا أن "العزيمة" وحده هو الذى يعتبر أصل الواقعية الاجتماعية فى السينما المصرية. وترتبط تلك الواقعية الاجتماعية بشكل مباشر بتمثيل حياة الجماهير- وهى حياة ابن البلد المثالي. وتقدم مثالية الشخصيات لفيلم "العزيمة" حسا بنائيا. فبطل الفيلم هو ابن البلد المثالى الذى يرتفع بنفسه من مكانه ليحصل على لقب أفندي. وأمه هى الأم المثالية التى لا تفكر فى أى شيء سوى حياة أولادها. أما أولاد الذوات فهم الأشرار المثاليون فيما عدى الشخص الذى يشترك مع البطل فى تكوين وحدة من الطبقة المتوسطة فى الشعب: فهم مهتمون فقط بالسلوك الأوروبى المقلد واللعب طول الوقت والظهور فى حفلات ماجنة مخجلة وعدم العمل.

ومع ذلك ، من الممكن أن نقول إن هناك مشهداً شهيراً في "العزيمة"؛ حيث يهمل بعض الموظفون أداء عملهم قبل أن يفقد "محمد" عمله المكتبي الذي أوجده له "نزيه باشا"، ويمكن اعتباره مشهدا في النقد الاجتماعي (توفيق، ١٩٦٩ ص ٦٨)، ولكنه في نفس الوقت مشهد أكثر تفصيلاً وطبيعية من مشهد مماثل في "الوردة البيضاء". في هذا المشهد، "خليل أفندي" رئيس "جلال" في العمل يغيب عن المكتب في الوقت الذي يريده فيه صاحب العمل، وعندما سؤل عن السبب بعد ذلك عن غيابه عن العمل، يعترض ويقول إنه كان خارج المكتب ليؤدي عملاً خاصًا بالمكتب ، ويشير إلى نفسه بالإصبع ، بينما لم يتهمه أحد بالتقصير في عمله. وعلى وجه العموم، يتخطى فيلم "الوردة البيضاء" فيلم "العزيمة" بدرجة في مسألة رصد استغلال الأرستقراطيين لمواقعهم؛ ويتضح ذلك جليا في مشهد يذهب فيه "شفيق" لزيارة "إسماعيل بك" ليطلب منه التدخل في الوزارة التي يعمله فيها هو نفسه. ولكن من المؤكد أن أمثال تلك المشاهد قد داست على وتر حساس لدى جمهور الطبقة المتوسطة المشاهد للفيلم، وهو نفس الجمهور الذي انجذب للأخلاقيات الأكاديمية العلمية الموجودة في "العزيمة". كان استخدام "شفيق" للعلاقات العائلية ترقية من خلال الواسطة، مما كان مؤلما للكثيرين. وظهرت تلك المشكلة بشكل واضح على صفحات مجلة "الاثنين"، فعلى سبيل المثال، كانت هناك مقالة تحت اسم "إشمعنة" تقدم عدداً من الأسئلة التي تبدو بريئة لأول وهلة. وكان العديد من تلك الأسئلة شكاوى مختفية وتعقبها إجابات ساخرة ؛ فمثلا إحدى تلك الشكاوى كانت عن لماذا تتزوج "سعاد" قبلها مع أنها هي الأجمل، وكانت الإجابة أن "سعادا" أغنى منها. وسؤال آخر عن لماذا تكون أحياء الأجانب أنظف من أحيائهم هم، وكانت الإجابة أنه كرم المصريين مع الأجانب.

وفي استلهام "الوردة البيضاء" لروح الطبقة المتوسطة وعقليتها التي تقوم على الارتقاء من خلال القيمة الشخصية وليس الصلات العائلية إمكانية لوضعه في مكانة الأعمال الفنية التي تنقد المجتمع، مثله في ذلك مثل "العزيمة". ومع ذلك، فإن النقاد لا يذكرون "الوردة البيضاء" إلا في موسيقاه. وإذا نظروا إليه على أنه فيلم، فإنه يمثل لهم عملا محرجا بعض الشيء. وعلى ذلك، فإن هذا الفيلم ينضم لباقي أعمال محمد كريم وعبد الوهاب، فيما يصنفه الإعلام على أنها الأيام الخوالي السيئة التي كان فيها انزواء ثقافي واستقطاب ناحية الغرب.

وبالتـالى فـإن تلك الأفـلام لا تنعم إلا بالنذر اليسيـر من الاهتمـام فى مـعرض الحديث عن تطور لغة السينما المصرية (٤٨).

وإذا وضعنا فى اعتبارنا الانتقاد الموجه من النقاد المتأخرين للمحتوى الاجتماعى للأفلام المبكرة، فمن المدهش أن نعرف أنه عندما عرض "الوردة البيضاء" لأول مرة فى ديسمبر عام ١٩٣٣، أى قبل ستة أشهر من العدد الافتتاحى لمجلة "الاثنين"، كان مناسبة قومية. فقد كان الطلاب المصريون المناهضون للحكم البريطانى يحاولون تنظيم مقاطعة دور العرض المملوكة للأجانب. وقد نفذوا مقاطعتهم تلك باستخدام القنابل التى وضعوها فى ممرات دور العرض. وكان من المفروض أن يتم افتتاح فيلم "الوردة البيضاء" فى أحد دور العرض المملوكة للأجانب تلك، ولكن الطلاب وافقوا على الارتخاء فى تنفيذ المقاطعة لمدة أسبوع الافتتاح، وقد علقت لافتة على باب السينما تقول "إنكم لمصريون، والمصريون هم الذين صنعوا الفيلم الذى ستشاهدونه. كونوا فخورين بمصريتكم وشاهدوا فيلم "الوردة البيضاء" فى الدار الملكية. ويوم الافتتاح هو الرابع من ديسمبر عام ١٩٣٣" (كريم، ١٩٧٢ ص١٩٨-٩٩) (٤٩).

وكذلك وجد السياسيون الفيلم جذابا. فقد كتبت السيدة صفية زغلول زوجة زعيم الأمة ومؤسس حزب الوفد سعد زغلول، لمحمد كريم تشكره على مشروعه الوطنى المستقبلى (المرجع السابق، ص٢٠١). وكذلك، وجد مصطفى النحاس باشا زعيم الوفد الوقت الكافى لتهنئة محمد كريم على فيلمه الوطنى الناجح قائلا إنه فيلم يعادل فى جودته الأفلام الأجنبية (المرجع السابق، ص٢٠٠-٢٠١) . وكتب طه حسين الذى كان يرأس تحرير مجلة "كوكب الشرق" ساعتها يقول:

بالرغم من القبول القومى المباشر والمفاجئ لفيلم "الوردة البيضاء"، فلا يوجد سبب يجعلنا نفترض أن فيلما قوميا جيدا كـ"العزيمة" يستطيع أن يقف بمفرده منعزلا عن باقى الأفلام المصرية المبكرة كظاهرة شاذة فى أعين النقاد المتأخرين. وبما أن الفيلم قد حقق نجاحا تجاريا كبيرا، فإننا نشك فى أن العزيمة كان يحمل بعض الصفات المتشابهة مع معاصريه من الأفلام (٥٠). وعلاوة على ذلك فإن الادعاء بتقدير "العزيمة" بسبب المحتوى الاجتماعى المميز أمر يتناقض مع التاريخ: فإن نمط الطبقات العالية الموجود فى "الوردة البيضاء" كان النمط المحتذى والمقلد فى الأفلام التالية.

والنقطة المهمة هنا هى أن أسلوب الصالونات فى "الوردة البيضاء" والأسلوب الواقعى فى "العزيمة" يركزان على التداخل بين الطبقات المتوسطة العالية والطبقات العالية.

إذا نظرنا لفيلم "العزيمة" وجدناه، بالرغم ن كل سحره وتفوقه، يقدم نفس الدمج بين المتباعدات الاجتماعية التى يقدمها "الوردة البيضاء". وكانت تلك المتباعدات فى "الوردة البيضاء" هى "جلال" الساقط من الطبقة العالية من ناحية وفنه المشكوك فيه وهو الموسيقى العربية من ناحية أخرى، وكلاهما فى حركة عنيدة تجاه المركز. أما فى فيلم "العزيمة" فقد كانت المتباعدات الاجتماعية هى "محمد أفندي" الصاعد من وسط ابن البلد من ناحية وصديقه الأرستقراطى "عدلي" الذى يتحرك بتردد ناحية موقف الطبقة المتوسطة المكافح والعامل. وفى كلا الفيلمين، تقوم عوامل الذوق والأسلوب بوظيفة بناء الثقافة المصرية القومية التى ظلت واضحة جلية فى الثقافة الجماهيرية من الثلاثينيات وحتى حقبة الستينيات.

الفصل الخامس

التعليق الشعبى والحياة الواقعية

ليست مسألة الهوية الثقافية مشكلة بالنسبة لمصر فقد حسمت مصر تلك المسألة منذ زمن بعيد، فى عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن. فقد خاض المثقفون المصريون معارك كبيرة فى الصحف لهذا الغرض وأصبحت تلك المعارك الآن مجرد ذكرى، ولكنه من المفيد أحيانا أن نستعيد تلك الذكريات ، وخاصة عندما تظهر تلك المسائل بين الفينة والأخرى .

(مرسى سعد الدين ، رئيس الرقابة على المطبوعات الأجنبية السابق ،

فى "الأهرام الأسبوعى الإنجليزى" عدد ٨٢ فبراير سنة ١٩٩١)

ما تزال المعادلة الحداثية القديمة تحظى بتعاطف فى التعامل والكتابة فى بعض المناحي. ومع ذلك فإن وسائل الإعلام قد تغيرت. فبعضها الآن تسيطر عليه الدولة أكثر من أى وقت مضى، بينما تستقر وسائل إعلام أخرى فى أيدى القطاع الخاص بدرجة ما. ويعكس هذا الحال وضع الخلط بين الملكية العامة والخاصة فى وسائل الإعلام الأوضاع فى المؤسسات المصرية الأخرى فى عصر الانفتاح. فليس الخط الفاصل بين اهتمامات الدولة واهتمامات اللاعبين الجدد فى القطاع الخاص الذى أعيد تشكيله حديثا واضحا تماما فى كل وقت. ومع ذلك فقد كان هناك دائما تنوع فى الإنتاج الإعلامى يكفى للسماح بوجود درجات كبيرة من الحياد عن الحداثية البطولية لرموز من أمثال عبد الوهاب فى بعض أنماط الإنتاج الإعلامي. وبغض النظر عن ما إذا كان هذا الحياد مدفوعا بالمكاسب المادية أو بالرغبة فى العكس الصادق للواقع الاجتماعى،

فإنه محل جدل عنيف فى الصحافة المصرية. والشيء المؤكد هنا هو أن الأيديولوجية الحداثية المصرية يجب عليها فى هذه الأيام أن تتنافس مع أنماط أخرى للثقافة الجماهيرية التى تتحدى وحدة التراث المحلى والتراث الإسلامى والتقنية الغربية معا. فقد أصبحت الفوارق والاختلافات بين أيديولوجية الثقافة المدعمة رسميا وحياة الكثير من المصريين واضحة بشكل جلى منذ الستينيات. هذا وقد جلب كل من التوسع فى الصور الإعلامية وتوغل مؤسسات الدولة فى حياة كل مصرى تقريبا بحلول وقتنا الراهن إلحاحا أكبر للفارق بين الأيديولوجية والممارسة الواقعية لدنيا تلك الحداثة. ولنبدأ إذا بحالة من مرحلة التحول.

الأسلوب الجامعى عام ١٩٧٢

بالرغم من أن فيلم "خلى بالك من زوزو" (١٩٧٢) [1] قد ظهر بعد "الوردة البيضاء" بتسعة وثلاثين عاما، إلا أن الأحدث كان امتدادا منطقيا للأقدم. فـ"زوزو" البنت الجامعية المحبوبة والمفعمة بالحيوية تعيش حياة مزدوجة: ففى الصباح تحضر المحاضرات وتفوز فى سباقات الجرى وينتخبها زملاؤها الفتاة المثالية؛ وهى راقصة فى الليل. وعلى ذلك فإن "زوزو" الطالبة الراقصة تحمل هوية مزدوجة أكثر عارا من تلك التى حملها محمد عبد الوهاب الموظف المغنى فى فيلم "الوردة البيضاء". ولكن- فى فيلم الثلاثينيات على الأقل- كان الخيال يجعل من الممكن إعادة تأهيل الفن ورفعه لمرتبة الحداثة، وتقديم عروض جليلة على مسرح الأوبرا أمام جمهور محترم من الطبقة المتوسطة يرتدى طرابيش. ولكن "زوزو" فى عام ١٩٧٢ لا تتمتع بنفس البدائل ؛ فقد كان احتراف الرقص فى مصر مرتبطًا بشكل تقليدى لدى الناس بالدعارة، وبالرغم من أنه كانت هناك محاولات لتطويع بعض الحركات الشعبية للرقص المسرحى ، فإن الرقصات المختارة تنزع للرقص الريفى الجماعى (رضا ١٩٦٨) غير الحسى وغير الممتع على الإطلاق . ويمكن القيام بعروض "زوزو" بشكل شريف فقط فى حضور جماعة من الفتيات أمام جماعة من الرجال . وبذلك يبتعد هذا الفن خطوة واحدة عن العهر . والرجال هم جمهور "زوزو" المثالى والأساسى ، فى الأفراح والمناسبات ولكن ليس فى الملاهى الليلية.

"زوزو" ليست بائعة هوى، ولكنها فقط من عائلة متخلفة. وكانت أمها راقصة سابقة بدورها [٢] ، ولكنها تفزع عندما تتخيل أن ابنتها قد تتخلى عن أشياء كثيرة لتتقدم فى مهنة الرقص، نتعرف على ذلك فى مرحلة متقدمة فى الفيلم عندما تحلم السيدة الكبيرة بأن ابنتها تتخذ طريقها راقصة لسرير رجل مترقب يتحرق شوقا. ويأتى هذا الحلم فى لحظة حاسمة فى الفيلم، عندما تشعر "زوزو" بأنها ممزقة بين دورها كنجمة من نجوم الرقص الشرقى فى فرقة أمها وكونها مصدر رزق كل واحد فى الفرقة من ناحية، وبين رغبتها فى التعليم والتقدم .

وفى المشاهد المبكرة فى الفيلم، نرى "زوزو" مرتدية بنطلونا قصيرا وقميصا وهى تتسابق مع زميلاتها من فتيات الجامعة المرتديات نفس الزي. وتفوز "زوزو" بالسباق وتجلب النصر لأسرتها فى الكلية. وتحوز أسرتها الكأس المعدنى الكبير الذى ترفعه "زوزو" بفخار إلى الأعلى. الأسرة التى تتبعها "زوزو" ذات توجهات اجتماعية بالرغم من أن أسرا أخرى تحمل توجهات سياسية أكثر رغبة عن المسابقات والبطولات [٣]. وتسمى أسرة "زوزو" بـ"جماعة الحركة الإيجابية". وبعد فوز الإيجابيين بالسباق، يرسل محرر الجريدة الطلابية محررة لتجرى حوارا مع "زوزو" فى غرفة خلع الملابس، وقد كانت "زوزو" مجهولة لمعظم الطلاب حتى لحظة اكتساحها لمسابقة الجرى [٤]. تسأل المحررة الفتاة ذات الرأس المبللة بالماء التى تظهر من فوق ستارة استحمام عن سبب اختيارها للرياضة. كانت إجابة "زوزو" غير المكترثة هى أنها فعلت ذلك بسب حبها لأغانى عبد الوهاب القديمة. ولا تستطيع المحررة فهم مقصد "زوزو" التى تعقب بقولها "أليس عبد الوهاب هو القائل "اجرى اجرى ودينى أوام وصلني؟"- مشيرة لأغنية عبد الوهاب القديمة من الفيلم المشهور "يحيى الحب" الذى ظهر عام ١٩٣٨ . فتكسب "زوزو" بتلك المزحة نقطة لصالحها لدى الصحفية.

تخرج "زوزو" من غرفة خلع الملابس فى فستان أحمر قصير ديكولتيه. فترى باقى أفراد الأسرة وهم يكملون رسما كاريكاتوريا لها وهى تفوز بالسباق على لوحة كبيرة وسط مجموعة من الصور وأخبار المناسبات الاجتماعية المبهجة. هى مجلة حائط الأسرة، وهى أسلوب غير مكلف يسمح للأسر الطلابية بالتعبير عن نفسها [٥]. وينظر مقرر أسرة منافسة- أسرة *الصراط المستقيم*- على تلك المجلة نظرة انتقادية [٦]. هذا هو "عمران" الشاب المكتئب العبوس الذى يرتدى قميصا طويلا بألوان باهتة وربطة عنق

سوداء رفيعة، بينما يرتدى كل الطلاب الذكور الألوان المبهجة وقمصانا بأكمام قصيرة ومفتوحة الصدر. يتحدث "عمران" لهجة قريبة من الفصحى، وهو على الدوام فى حالة تحفز للتعليق الرافض علنا. ويتفقد أحد المستقبليين المتفائلين من أصدقاء "زوزو" مجلة حائط الصراط المستقيم ويخبرها بأن "عمران" قد كتب عنها قصيدة مهينة. تضحك "زوزو" وتطلب منه أن يقرأها، ولما كان عمران فرحا لأنه وجد فرصة للانطلاق، ينطلق فى الحديث عن العار الذى لحق بالطلاب عندما يرون شابة من زميلاتهم وهى تجرى فى ملابس قصيرة، ويعقب أنه لو كان معه سيف، لما احتاج للقلم ليكتب عن كأس العار الذى حصلت عليه "زوزو".

يرد أصدقاء "زوزو" على قصيدة "عمران" المحزونة لضياع الأخلاق بارتجال أغنية خفيفة مضحكة يحاولون فيها تتويج "زوزو" ملكة جمال الأسرة. ولكنها ترفض تلك المحاولة من جانبهم بضحك، وتقبل أن يزينوا رأسها بتاج من الورق كتب عليه "تاج الفتاة المثالية".

نرى "زوزو" بعد ذلك فى طريقها للبيت، وهنا يصبح شكل حياتها المزدوجة واضحا كالشمس: فيتضح أن بيتها ليس فى حى جميل، فإن الكاميرا تتحرك فى الكثير من مشاهد الشارع الطويلة بداية بشوارع وسط المدينة الحديثة، وصولا للشوارع الأقل اتساعا والأضيق مساحة . تنزوى مشاهد الشارع العامة فى منظر "زوزو" وهى تذرع الشارع فى فستانها القصير، الذى ترتديه تلميذة الجامعة السينمائية فى عام ١٩٧٢ (٧). ومع ذلك لا يتعرض لها أى شخص بكلمة مهينة فى الشارع بالرغم من فستانها الأحمر القصير الذى إذا ارتدته أى بنت فى سوق أو فى شارع مزدحم لسبب لها حتما نظرات مباشرة إلم يكن معاكسات صريحة وقحة. تتبعها الكاميرا وهى تعبر قهوة تسمى "قهوة التجارة"، وهى مكان حقيقى يزوره الموسيقيون والفنانون ليستريحوا ويشربوا القهوة بين فترات العمل. ولكن وجود "قهوة التجارة" وحدها فى المشهد غير كاف كدليل على ارتباطها- بشكل أوتوماتيكى - بالعمل الفنى فى عقل المشاهدين، ولذلك تتبعها الكاميرا لصف من المحلات التجارية يعرض الأعواد والطبول. وعندما تعبر المقهى، يغازلها الجالسون بلطف هى معروفة لدى الموسيقيين، وتمشى بجوار "قهوة التجارة" وتسكن فى حى فقير نسبيا. وكل تلك المعلومات تكفى المشاهدين لكى يخمنوا أين تسكن- فى شارع محمد على .

اكتسب شارع محمد على شهرته من كونه مكان تجمع الفنانين، والعوالم التقليدى . وحتى اليوم، عندما انتقلت معظم الأعمال الفنية لشارع الهرم أو لأى من الأحياء الأخرى الأكثر قربا من وسط المدينة والأكثر بهجة ، فإن محمد على يظل شارعا مزدحما بالمحلات التى تبيع العود والآلات الموسيقية الأخرى [٨]. وليست المنطقة اليوم مميزة على الإطلاق، بل وتبدو متدهورة. وتختلط محلات الآلات الموسيقية بالمحلات الأخرى العادية التى تبيع الأدوات المنزلية والبقالة. وإذا كان الفيلم حكما جيدا فإن الحى لم يتغير منذ عام ١٩٧٢ كثيرا عندما قدم فيلم "خلى بالك من زوزو". كانت النظرة المتدهورة لحى "زوزو" الذى تعيش فيه مقصودة ، فالنقطة المركزية فى الشخصية هى أنها تمثل الحياة التقليدية المتخلفة المتدهورة التى تعانى كثيرا لكى تتعامل إيجابيا مع عملية التحديث.

يتقدم فيلم "خلى بالك من زوزو" خطوة على كل الأفلام السابقة عليه فى الدعوة إلى ترك التراث المتخلف واللحاق بركب التحديث. ولكن الفيلم لا يصل لدرجة إدانة التراث الشعبى بالكلية. فمن الممكن أن تكون والدة "زوزو" سيدة متخلفة، وغالبا ما تبدى إحباطها من رغبة ابنتها غير المفهومة فى التعليم وتدفع البنت دون ما تفكير للمشى فى طريقها هي، ولكنها ليست سيدة دون وازع خلقي: ففكرة دفع ابنتها للعهر، كما يتجلى من حلمها المقبض، فكرة مستهجنة لديها تماما. و"زوزو" بدورها تشعر بولاء كبير لأمها حتى بعد أن تحاول الانفصال عن ماضيها.

فيلم "خلى بالك من زوزو" يشبه "الوردة البيضاء" فى أن القصة هى قصة شاب يقابل فتاة حيث يكون هناك فارق فى المستوى الاجتماعى بين الحبيبين . هذه المرة ، البنت فقيرة والشاب غني. الشاب هذه المرة هو "الدكتور سعيد" الأستاذ بمعهد المسرح والذى يصل أرض الوطن حديثا من بعثة وتقع "زوزو" فى حبه مباشرة. كان من لعب دور "الدكتور سعيد" هو حسين فهمي الذى كان هو الآخر عائدا لتوه من دراسة السينما من جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس، وكان هذا الفيلم هو فاتحة انطلاقته السينمائية. وفى مرة من المرات، نراهما يتقابلان على سطح الأوتوبيس النهرى . كانت "زوزو" فى فستان أصفر جديد وقصير وتبدو لكل العالم كأنها فتاة ديزنى الجميلة. وهى بذلك مناسبة تمام لتكون نصف "الدكتور سعيد" الحلو لأنه هو الآخر أشقر ووسيم ويرتدى قميصا ضيقا بأكمام قصيرة وأزرار مفتوحة حتى البطن.

لا تستطيع "زوزو" بالطبع أن تكشف عن خلفيتها لأنها تخاف أن يعتبرها المخرج الأرستقراطى من بيئة وضيعة. وعندما ينمو برعم الحب بينها وبين المخرج الشاب، تتجسس حبيبته الملوعة، ابنة عمه، على "زوزو" وتكتشف سرها. وتثأر تلك الحبيبة من "زوزو" بترتيب خطة تقوم على أساسها فرقة "زوزو" بإحياء حفل يحضره "الدكتور سعيد" كما تحضره "زوزو". وعندما تبدأ أم "زوزو" فى الرقص يتضح أنها كبرت ويصعب عليها ذلك، يبدأ الناس فى السخرية منها وتكون استجابة "زوزو" بالرقص بدلا من أمها. ويتسبب ذلك بالطبع فى كشف سرها وعمل فضيحة كبيرة فى الجامعة.

ينكسر قلب "زوزو" لما تتصوره من فقدان حبيبها الأرستقراطى من جراء ما حدث. وتحاول أن تواجه الموضوع بوجه قوى وتذهب للجامعة فى اليوم التالى مرتدية ملابس سوداء وبيضاء. وعندما تمر بصف مجلات الحائط المعلقة ، تحس بالصدمة عندما ترى رسما لها بملابس الرقص وهى رافعة ذراعيها للأعلى وخاصرتها مائلة للجانب فى منظر مثير. وتعليق الصورة هو "يا للعار". ويقف "عمران" بنفس القميص المقفل الأزرار والطويل الأكمام ولكن بدون ربطة العنق بجوار تلك الرسمة متفاخرا. فتتحداه "زوزو" متسائلة إذا كانت مجلة الصراط المستقيم قد تحولت لمجلة فنية. وسألته منذ متى وهم يعلقون صور راقصات على مجلتهم؟

وفى تلك اللحظة يبدأ "عمران" فى ترديد الشعارات الفصيحة: "الانحراف يؤدى إلى الانحراف"، "الشرب يؤدى إلى بدلة الرقص"، و"الاستاد يؤدى إلى الكبريه".

وعندما يشتعل الموقف بينهما وتبدأ "زوزو" فى التساؤل عما يريده بذلك ، تصل فتاة فى ملابس طويلة وحجاب فوق الرأس وتتفحص الصورة المرسومة جيدا دون أن تنبس بكلمة وتختفى بعد لحظة، هذا هو عام ١٩٧٢ حيث كل فتيات الجامعة يشبهن "زوزو". ولكن "عمران" ليس بصمت تلك الفتاة المجهولة. فيرد على تساؤل "زوزو" بأنه يريد تطهير البلاد من كل الشرور.

هنا يعترض بعض التلاميذ معلنين لـ"عمران" أنه لا يعيش الحياة العصرية. ويسوقون له الأمثلة: فريدة فهمى طالبة، وأبوها أستاذ جامعى (٩).

ولكن "زوزو" تنفجر وتعلن أن المسألة مختلفة فأمها هى راقصة من شارع محمد على وتكسب عيشها من الرقص فى الأفراح، ويدافع الطلاب مع ذلك عنها بالرغم من

أنها لا تدافع عن نفسها معلنين أنه لا عار فى العمل لكسب العيش. ويبدأ أصدقاء "عمران" فى الطبل والعزف كى يرغموا "زوزو" على الرقص، ويحاولون عقد منديل حول خاصرتها كالراقصات ولكنها تقاومهم. وتشتعل معركة بين أسرة "زوزو" والإسلاميين من أنصار "عمران"، وينقطع قميص "عمران" من الظهر ولكن "زوزو" تفلح فى إنقاذه وتهرب فى خجل من الجامعة.

وعندما تعود لمنزلها فى شارع محمد علي، تعلن لأمها أنها تريد أن ترمى بنفسها فى حياة الكباريهات، وترقص فى شارع الهرم، أفضل مكان للرقص الشرقى ولكنه أيضا أكثر الرقص خلاعة. وفى تلك اللحظة تحلم الأم بحلمها الذى يصل بين رقص ابنتها والتحول للدعارة. ولما كان الحلم قد أزعج السيدة ، فقد حاولت أن تثنى ابنتها عن عزمها وتعيدها للجامعة، ولكن الفتاة التى جرحت كرامتها ترفض. وهنا يصل "الدكتور سعيد" ليزورها ويحاول بدوره أن يقنعها بالعودة للجامعة، ولكنها ترفض هذه المرة أيضا. وساعتها يتحول "الدكتور سعيد" التقدمى المتعلم فى الخارج إلى ابن البلد المحافظ فيصفع الفتاة ويأمرها بالعودة لجامعتها. ويندفع خارجا من شقة "زوزو" التى تنفجر فى البكاء.

وفى غياب "زوزو" ينظم بعض الطلاب والأساتذة - "الدكتور سعيد" واحد منهم - اجتماعا ليناقشوا الاتهامات الموجهة إليها بالفساد الأخلاقي. أغلب الطلاب فى صف "زوزو". يطلب "الدكتور سعيد" أن يعرف الاتهام الموجه إليها بالضبط . وهنا ينطلق "عمران" مرة أخرى فى قميص أبيض مغلق الأزرار ليعلن لهم أن الطالبة التى تتخلى عن دراستها لا تستحقهم . وهنا بالضبط تعود "زوزو" للجامعة ويبدو عليها أنها قد تطهرت بفعل حركات حبيبها الرجولية .

دخلت "زوزو" القاعة مرتدية بلوزة بيضاء مقفلة الأزرار حتى العنق وجونلة ممتدة تحت الركبتين- زيها الوحيد فى الفيلم الذى يمكن القول بأنه محتشم- وتتدخل فى المناقشة معلنة أنها سوف تخبرهم بتهمتها. فيخيم الصمت على المكان، وتستمر متحدثة عن نفسها بضمير الغائب قائلة إن "زينب عبد الكريم" تمشى فى نفس شارع أمها "نعيمة ألماظية" التى تحمل بدورها وصمة هذا الشارع، الذى يحمل بدوره وصمة زمن من التخلف ولى ومضى، وهذا هو الذنب الذى يجب أن تعاقب عليه.

هنا ينتفض "عمران" معترضا إذ كيف يجب أن تعاقب على مثل ذلك الخطأ وأنها يجب أن تحترم عقولهم. من الواضح أنه كان يريدها أن تعاقب على المجاوزة الأخلاقية بعينها. ولكن واحدا من أنصار "زوزو" يهب للدفاع عنها معلنا إنها لم تخطئ.

ولكن "زوزو" تقاطع الجميع معلنة إصرارها على تخطيئ نفسها لأنها أخفت الحقيقة عن الناس كى لا يلوموها فكانت هى التى لامت نفسها وأدانتها، "زوزو عبد الكريم" تدين "زوزو الماظية". ويعلق أحد الأساتذة بأنها حالة مرضية، ويتدخل واحد من الطلاب فى صوت هامس بتوضيح مسمى الحالة بالانفصام فى الشخصية. ولكن تلك التعليقات لن توقف "زوزو" التى تعلن أننا جميعا مصابون بهذا المرض. ولا يروق هذا الإعلان لـ"عمران" الذى يتساءل عما إذا كانوا جميعا أبناء "نعيمة ألماظية". وترد "زوزو" هنا بالإيجاب فنحن جميعا أبناء بيئة متخلفة تركها العالم خلفه، وكلما أراد الناس النهوض والتقدم عركتهم تحت حملها الثقيل، فهم لا يعرفون أيكرهون الدنيا أم يكرهون أنفسهم. هذه المداخلة الأخيرة تروق للأستاذ ويعلن عن ذلك، ولكن واحدا من الطلاب يتساءل عن الحل. وتقدم "زوزو" الحل الناجع بأننا جميعا يجب أن نعرف أنفسنا جيدا وأن لا ننظر إلى الماضى بل ننظر للمستقبل دائما. وتعلن أن هذا هو سبب حضورها اليوم للجامعة– الاهتمام بمستقبلها .

يثير هذا إعجاب "عمران" الذى يتقدم من "زوزو" فى المقاعد الأمامية، وينحدث بعربيته الفصحى الغريبة قائلا إن الجامعة يجب أن تكون فخورة بعقليتها، وأنه نادم على كل ما قاله فى حقها. ويتصافح "عمران" و"زوزو" وينصح الأستاذ الطلاب بالعودة لمحاضراتهم، ويبتهج كل شىء، ويبدأ الرقص والغناء .

مرة أخرى ، يرتبط التراث العامى الذى نال منه تبرؤ "زوزو" من حرفتها السابقة مع الكلاسيكية من خلال المهمة التحويلية التى يقوم بها التعليم الجامعي. ولما تمت معالجة الانفصام فى الشخصية، الذى دل عليه تعايش قلق بين نمطين ثقافيين وتراثين مختلفين – بشكل رمزى – أصبح من الممكن أن ترجع "زوزو" لنفسها مرة أخرى. فى المشهد الأخير تظهر فى فستانها الرومانسى الأبيض وهى تمرح فى حديقة الأرمان بصحبة حبيبها المخرج ولفيف من الطلاب الذين يغنون. وينتهى الفيلم بقبلة مطولة بين "زوزو" والشاب الوسيم.

فيلم "خلى بالك من زوزو" نال شهرة غريبة جدا، نقول شهرة غريبة لأن العالم الخيالى المفعم بالفساتين القصيرة جدا والبنات اللاتى يغنين فى الحدائق العامة كان غير موجود في ذلك الوقت. فى الواقع، نصيحة الأستاذ المحاضر للطلاب فى المشهد الأخير بالعودة لمحاضراتهم تشبه الدعاية شبها كبيرا. ففى العام الذى ظهر فيه الفيلم، اتهم الرئيس السادات القيادات الطلابية بالخيانة، قائلا إن القلة القليلة منهم مشاغبون. وطالبهم بالتخلى عن عناصر التطرف فيهم ليستطيعوا إكمال دراساتهم لأن وقت الدراسة للدراسة (عبد الله، ١٩٨٥ ص١٨٥-٨٦). من الممكن أن نتسامح مع بعض التشكك لدى الطلاب من تلك النصيحة الأستاذية ومن المعلوم أنه منذ أربع سنوات مضت قبل هذا الفيلم هتف الطلاب بشعارات مثل "تسقط دولة البوليس السري"، "تسقط دولة العسكريين"، واتهمت الهتافات هيكل الذى كان ساعتها الذراع اليمنى للرئيس عبد الناصر بالكذب وطالبته بالكف. من أجل تهدئة ثورة الطلاب، فقد سمح لهم بتقديم مطالبهم لمجلس الشعب، ولا يحمل فيلم "خلى بالك من زوزو" أى لمحة أو إشارة لهذه المطالب التى تتضمن الإفراج عن الزملاء المعتقلين وحرية الصحافة وسحب رجال المخابرات من الجامعة والسماح بإعادة بناء منظمة الشباب المحظورة (المرجع السابق، ١٥٢). وعبر الطلاب الذين قدموا تلك المطالب عن مخاوفهم من الاعتقال. وأكد لهم السادات الذى كان ساعتها المتحدث باسم المجلس أنه لا خوف عليهم البتة ، وأعطاهم رقم الهاتف الخاص به فى حالة أى مشكلة. ولكنهم ، ألقى القبض عليهم تلك الليلة فى بيوتهم (المرجع السابق، ١٥٣).

من الممكن أن يكون الشباب قد تمتع بمسابقات جرى كالتى فازت بها أسرة "زوزو" فى بداية الفيلم وكانت لهم مصارف نشاط أخرى قليلة مسموح بها من قبل الحكومة. فقد لاحظ الكثيرون أن الطلاب فى مرحلة الستينيات انغمسوا بشكل كبير فى كرة القدم لدرجة أن أحد المراقبين زعم أن تسعين بالمائة من مناقشات الطلاب فى الجامعة دارت حول هذا الموضوع، فالشباب المصرى الذى يقوم عليه مستقبل الأمة مشغول بأفيون كرة القدم (المرجع السابق ١٢٣). فقد كانت اضطرابات ١٩٦٨ واحدة من نتائج الجبر على الاهتمام بالرياضة. وكانت مجلات الحائط واحدة من نتائج تلك الاضطرابات. ولما كان الحال كذلك، فيصبح "عمران" صاحب الشعارات ضيق الأفق أكثر قربا للواقع من أصحاب "زوزو" السعداء. ولكن المشكلة الوحيدة أنه لم يكن

غاضبا بالقدر الكافي. فقد وصف أحد رجال أمن الدولة مجلات الحائط بشكل جارح قائلا: إنها تحتوى على انتقادات للنظام الحاكم وسياساته، وعلى الممارسات الاشتراكية فى مصر ومؤسساتها الشرعية كمجلس الشعب والقوات المسلحة والإعلام والأمن. وأضاف أن المجلات احتوت على انتقادات للسياسات الخارجية للدولة على أنها سياسة ركوع أمام الولايات المتحدة وقوى الاستعمار. ويكمل بقوله إن هناك انتقادات لسياسة الدولة تجاه الدول العربية، فمصر تتحالف من الشيوخ والسلاطين فى مواجهة قوى التحرر الوطني. وكذلك احتوت مجلات الحائط على مناقشة لما أسماه الطلاب بمسألة الحرية والديموقراطية، مدعين أن الديموقراطية تقل ومساحة الحريات تنخفض. وختم الطلاب بأن إدارة الجامعة تقوم بأعمال قمعية ضد النشاط الطلابي، وأن اتحاد الطلاب مخنوق من الأمن.

كان "خلى بالك من زوزو" فيلما منقطعا وبعيدا عن حركات الطلاب فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات فى رأى البعض. ومع ذلك، فإن هناك البعض الآخر الذى يرى فيه عملا فنيا ذا توجهات سياسية جادة. فقد قابلت على سبيل المثال شابا يعمل صحفيا فى مجلة "الكواكب" الفنية المملوكة للقطاع العام يرى فى الفيلم تعبيرا فنيا عن الأيديولوجية الناصرية. وانزعج انزعاجا شديدا عندما اقترحت أن تكون البقية الباقية من شهرة الفيلم راجعة لمشاهد الملابس القصيرة والراقصات. وكانت أغلبية المصريين الذين تحدثت إليهم فى هذا الصدد على اتفاق فى القول بأن "خلى بالك من زوزو" كان فيلما عن الرقص. ولكننى أستطيع أن أقول إن الصحفى الذى ذكرته توا محق فى نقطة ما: فقد كانت المواجهة بين أصدقاء "زوزو" المتحمسين وأعوان "عمران" من الإسلاميين المناهضين كانت حدثا متكررا فى الجامعات منذ أواخر الستينيات، وكانت الغلبة فى تلك المواجهات لصالح الإسلاميين عادة (كيبيل، ١٩٨٤ ص١٢٩-٧١) . وقد كان "خلى بالك من زوزو" الفيلم الوحيد الذى حاول التصدى لتلك الظاهرة بأى شكل من الأشكال. وبعد "زوزو" ١٩٧٢ اختفى الإسلاميون من على الشاشة تماما . واستغرقت المسألة عشرين عاما أخرى كى يعيد الإسلام السياسى ظهوره على الشاشة مرة أخرى. ولكن المعالجات السينمائية الحديثة للإسلاميين حاولت أن ترصد الظاهرة خارج النظام التعليمي، وكان هذا نمطا سائدا فى الرصد .

فى الواقع ، كان "خلى بالك من زوزو" مفعما بكل صور وتقاليد السينما المصرية

على طول تاريخها بشكل مثالي. بغض النظر عن الصبغة الدعائية للفيلم، فهو يروج لنفس الرسالة الأيديولوجية (التى يستجيب لها البعض الآن استجابة إيجابية) التى روج لها كل من "الوردة البيضاء" و"العزيمة". وتلك الرسالة هى ترقية التراث الشعبى لمرتبة الكلاسيكية الحداثية المطهرة من عناصر التخلف. ولكن "خلى بالك من زوزو" أكثر تضخيما من "الوردة البيضاء". فلم يقدم "الوردة البيضاء" التخلف الكامل فى الوسط الموسيقى التقليدى بشكل سافر بسبب أن عبد الوهاب كان قد غيره لفن سليم صحيح. ولكن "خلى بالك من زوزو" بعد ذلك بأربعين عاما يصدمنا بالتخلف فى وجوهنا . فالرقص نفسه لا يمكن تغييره ولاكن ذلك لا يعنى أن الراقصة لا يمكن استرجاعها .

تعطى التناقضات الموجودة بين النهاية السعيدة المفعمة بالأمل فى "خلى بالك من زوزو" والظروف التاريخية والاجتماعية غير المستقرة التى يعانيها المشاهدون للفيلم نوعا من الهستريا الخفيفة . فمن المفروض إذن أن يكون هناك أمل واضح وصريح فى جذب المشاهدين لوعد مبتعد تماما عن الحقيقة والواقع الذى يعيش فيهما معظم المتفرجين. ولكن شهرة الفيلم العريضة تقترح أن المعادلة الحداثية كانت ما تزال جذابة بالرغم من مزاعم المتشككين فى أن تلك المعادلة يجب أن تكون مرتدية ملابس قصيرة بشكل فاضح كى تجذب الجماهير .

أسلوب الجامعة فى ١٩٨٩

فى البحث عن "زوزو"

فى عام ١٩٨٩ ، كنت واقفا على رصيف الأوتوبيس النهرى بجوار مبنى الإذاعة والتليفزيون حيث تقابلت "زوزو" والمخرج الشاب فى طريقهما للجامعة منذ سبع عشرة عاما. لقد كنت منتظرا لأحضر واحدا من المناسبات الاجتماعية فى الجامعة. كانت تلك المناسبة هى رحلة ليوم واحد لزيارة حدائق القناطر. وسرعان ما وصل الأوتوبيس النهرى الأبيض والأزرق السريع نسبيا، ووقف إلى جانبى على الضفة الشرقية. وسرعان ما وجدت نفسى مبحرا فى مركب عريض ومفتوح من الجانبين والسقف. وكانت أمثال تلك المراكب مخصصة للرحلات الطلابية، وفى القناطر كانت الحدائق كبيرة نسبيا حيث يجرى الطلاب ويأكلون الغداء الذى أحضروه معهم.

لقد كنت مع جماعة من الأصدقاء وأسرهم. لقد كنت مع فريد وابن عمه نبيل وعمتهما فتحية، التى كانت تصطحب بنتيها خديجة ووداد بالإضافة لصديقتين أخريين [١١] . لقد تربى فريد ونبيل فى سوهاج بالرغم من أن تعليمهما كان فى القاهرة . وكان نبيل طالبا فى السنة الثالثة بكلية الطب بجامعة القاهرة. وكان نبيل متعلما جيدا كما يظهر فى حديثه الذكى والمؤدب. بالرغم من مكانته العالية كطالب فى كلية الطب، فإنه ليس متفائلا بالحصول على وظيفة جيدة عندما يتخرج. فهو يقول إنه يجب عليه أن يسافر للخارج ليحصل على دراساته التخصصية لكى يحصل على وظيفة حسنة، وأضاف أنه يعرف أطباء يعملون فى المستشفيات الحكومية ويكسبون حوالى مائة جنيه فى الشهر. ومن حسن الحظ، فإنه لا يجب عليه أن يفكر فى السفر أو العمل حتى يتخرج . لما كان عليه أن ينهى دراساته بعد عامين فمن اللازم أن يقضى الخدمة العسكرية الإجبارية. إذا كان نبيل محظوظا فإنه سيصبح جنديا عاديا وينهى خدمته العسكرية فى عام واحد . وبالرغم من سوء المعاملة التى يلقاها العسكرى ، فإن فترة الخدمة تنتهى سريعا.

كان فريد أكثر حدة من نبيل، فقد كان قد أنهى دراسته الجامعية منذ سنوات، وهو الآن فى الثامنة والعشرين. تخرج من قسم الرياضيات بكلية التربية بجامعة عين شمس وهو الآن مدرس رياضيات بأحد المدارس الإعدادية للبنات بالقرب من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. ولا يحب فريد وظيفته إذ لا يرى فائدة فى دراسة تلك الفتيات للرياضيات بما أنهن سيتخرجن ليتزوجن فقط. ومع ذلك، فهو يحصل على دخل حسن من التدريس بالرغم من أن راتبه الأساسى محدود جدا وغير كافى - ٦٠ جنيها . فبالإمكان مضاعفة دخله عشر مرات عن مرتبه الأساسى بالدروس الخاصة، وفى الشهور الجيدة قبل الاختبارات، قد يحصل على ألف جنيه فى الشهر. يحتاج فريد هذا المال بشدة لأنه خاطب لفتاة جامعية وعلى وشك الزواج منها . ومصاريف الجهاز ومساهمته فى الزفاف ستكلف حوالى عشرين ألفا . ولكنه لم يوفر سوى نصف هذا المبلغ.

ولا تشبه خطيبة فريد التى لم تكن معنا "زوزو" على الإطلاق. فهى محجبة مثل الفتاة الصامتة التى تشاهد مجلة *الحائط* الخاصة بأسرة *الصراط المستقيم* فى نهاية فيلم "خلى بالك من زوزو". ويقول فريد إن الحجاب بالطبع لا يمثل ضمانا أكيدا لجودة

شخصية الفتاة، ولكن كل فتاة لا ترتدى الحجاب تبدو وكأنها تقول شيئًا . وينظر فريد لابنة عمه خديجة نظرة متسائلة ؛ لأنها كانت من القلائل على المركب اللاتى لا يرتدين الحجاب. ويضيف فريد إن التليفزيون جزء أساسى من الجهاز لأن زوجته لن تخرج من البيت ولذلك فالتليفزيون ضرورة لتسليتها.

يعيش فريد ونبيل مع طالب طب آخر من سوهاج في شقة مفروشة مكونة من ثلاث غرف، بعيداً عن وسط المدينة حيث يعمل فريد. إيجارها ١٢٠ جنيهًا فى الشهر. الشقة كبيرة نسبيًا بمقاييس القاهرة وأيضًا فيها تليفون، وهو ضرورة لفريد الذى يستخدمه لتنسيق مواعيد دروسه. وكان ثلاثتهم يفضل العيش مع الأقارب فى شقة غير مفروشة، ولكن عائلاتهم لا تملك مكانا يكفى أيا منهم فى بيوتها. يعنى وجود شقة غير مفروشة حياة أسرية مستقرة، وعلاوة على ذلك فالإيجار محكوم من قبل الدولة (طبقًا للقانون القديم)، ولكن العيش فى شقة مفروشة حيث لا يجب دفع مبلغ مقدم ، ولكن يتطلب دفع إيجار شهرى كبير، يمثل إشكالية ؛ لأن أمثال تلك الشقق تعتبر مساكن مؤقتة حيث تعد أماكن يمكن أن يسود فيها الاتجار بالمخدرات والدعارة أو النصب، مما لا يكون موجودا فى الشقق غير المفروشة. ولا تنطبق أى من تلك المعايب على فريد أو نبيل، ولكن صاحب البيت الذى يسكنان فيه، والذى يعمل مهندسا فى عمل جيد مع إحدى الشركات الأجنبية التى تعمل فى مشروع مجارى تنفذه وكالة أمريكية للتنمية ، لا يثق فيهما مع ذلك.

مدرسة فريد فى نفس الشارع الذى تقع فيه داخلية البنات الخاصة بالجامعة الأمريكية. وهو يكن احتقارا شديدا لطلاب الجامعة الأمريكية الأغنياء فى معظمهم والذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة كافية للتمشى مع الدراسة فى تلك الجامعة. أما بنات الجامعة فهن يحظين باحتقار خاص، فهو يظن أنهن داعرات كلهن، وقال لى إن تلك الداخلية أكبر ماخور فى القاهرة. بالطبع لا يعرف فريد كل بنات الجامعة ولم تمر جميعهن من أمام مدرسته، ولكنه يدعى أنه قد رآهن جميعا ينزلن من سيارات مرسيدس أو BMW أمام الأبواب. ثم يطلق عليهن حكمه بأنهن الأسوأ فهن يرتدين ملابس قصيرة جداً وبنطلونات قصيرة، عاهرات .

وفى أحد المرات، جلست مع فريد بالقرب من منضدة لبنات الجامعة الأمريكية فى

أحد المقاهي. وليس من المعتاد أن تذهب النساء والبنات لأمثال تلك المقاهي، ولكن هذا المكان بالذات كان مكانا للا أحد حيث يمكن انتظار سيارة أو شرب قدح من القهوة بعيدا عن الحرم الجامعي (١٢). وإذا حكمنا بالمظاهر ونمط الكلام والسلوك، فإن البنات على الطاولة المجاورة لنا كن من بنات الجامعة الأمريكية المنتظمات (فى مقابل الطالبات اللاتى يتعلمن في مركز الخدمة العامة بالجامعة ويحصلن على مواد أرخص بكثير من المواد الانتظامية). كن أكثر شيء شبها بصورة "زوزو" رأيته عام ١٩٨٩ . فلم تكن تلك البنات ترتدى الحجاب فوق شعورهن المسرحة والمصبوغة بعناية وبمواد غالية. لم يكن يرتدين ملابس قصيرة ولكنهن أظهرن الكثير من لحم الأرجل والأذرع. وارتدت واحدة منهن ملابس جينزية ضيقة مستوردة، ولما تسمعت كلامهن، لاحظت أنهن يتحدثن الإنجليزية. فقد قالت إحدى الفتايات إنها لا تعرف ما إذا كانت ستفضل الحصول على الجنسية الإيطالية أم تحتفظ بجواز سفرها المصري، ولكننى لم أرغب فى ترجمة ما سمعت لفريد. وسمعت بعد ذلك واحدة أخرى تتكلم بنبرة عالية وبصوت أخنف وتقول فى خليط من العربية والإنجليزية إنها كانت ستدرس الطب ولكن "يعنى I can not stand the sight of blood". وكان على هذه المرة أن أترجم لفريد بما أنه استطاع فهم النصف الأول من الجملة . وعندما أخبرته بفحوى النصف الثانى من منطوقها، اعترض قائلا إنهـا لا تستطيع حتى دخول كلية الطب ، واستطرد قائلا إنهن لا يستطعن عبور محنة الثانوية العامة ولكنهن يدخلن الجامعة الأمريكية لأنهن جماعة من بنات الأثرياء.

لقد تعبنا فريد وأنا من بعضنا البعض ، فقد قلت له إن لى أصدقاء فى الجامعة الأمريكية وحاولت أن أدافع عن الجامعة أمامه. ففريد يشبه "عمران" المحبط اليائس المحاط بكم مهول من الناس الذين يشبهون "زوزو". وقد كان من المستحيل أن أقنعه بأن معظمهم ليسوا سيئين كما يبدون، ولكن المشكلة هى أن المتفرنجين الواضحين هم الذين يطفحون على السطح. وكذلك فشلت فى أن أقنعه بأن الكثير منهن محجبات وأن الكثير منهم يشبهون طلاب الجامعات المصرية العادية . وفى الكثير من الأحيان، يعبر فريد عن إرهاقه وتعبه من العمل بالتدريس ولكنه لن يقدر على ثمن المرسيدس التى تقى زوجته من المواصلات. ولكنه قد يستطيع شراء سيارة فيات عادية بسيطة لو ظل يعمل فى الدروس الخاصة بنفس المعدل الكبير الذى يعمل به الآن، ولكنه لن يقدر أبدا على

التمساحة. وعلاوة على ذلك، فإن له رأيا صعبا سيئا فى الأمريكيين عموما، ويظن أن الأفلام والمسلسلات الأجنبية التي تعرض فى التليفزيون المصرى تؤكد هذا الرأي. فعالم "فالكون كرست" و"نوتس لندنج" بالنسبة له وثائق مؤكدة وأدلة مثبتة على أسوأ شيء فى أمريكا والغرب. واللمسات الأخيرة للفساد المستورد هى بنات الجامعة الأمريكية طويلات الشعر وذوات الجينز الضيق .

ومع ذلك ، فقد وجدت خديجة ابنة عم فريد هذا المكان خلابا. وبالرغم من أن فرع العائلة الذى تأتى منه تربى فى القاهرة وليس فى سوهاج، فإنها أكثر انعزالا من الناحية الاجتماعية والمكانية عن هذا العالم المبهر الخاص بالجامعات الخاصة. لقد كانت مصروفات الجامعة الأمريكية بالقاهرة عدة آلاف فى السنة، وهو مبلغ صعب على أى أسرة من الطبقة المتوسطة أن تحصل عليه. تعيش خديجة مع أختها الأصغر وداد وأمهما فتحية فى غرفة واحدة فى حى عابدين. وكانت تلك الغرفة فى مبنى إدارى قديم تحول لعمارة سكنية. وكل دور من أدوار هذا المبنى فيه دورة مياه واحدة فقط يشترك فيها حوالى ٢٥ فردا. وتحافظ تلك العائلة على غرفتها نظيفة وجميلة بالمقارنة بالأماكن العامة التى تعانى من الاستخدام الزائد للبدرومات ودورات المياه.

تعمل فتحية أم خديجة، وهى سيدة مطلقة، عاملة فى مصنع أدوية بالقطاع العام فى الجيزة. إنها سيدة نحيفة ترتدى الحجاب وتقضى ساعة ونصف كل يوم فى المواصلات ذهابا وإيابا للعمل. يتطلب عملها أن تظل واقفة لمعظم فترات وجودها فى المصنع، مما يتسبب فى أورام مزمنة فى ساقيها بالإضافة للأنيميا. وسافر زوجها السابق، قبل الطلاق بقليل، إلى الكويت ليدير "سوبرماركت". وقبل أن تدمر حرب الخليج الكويت بفترة طويلة، سافر إلى أوروبا الشرقية وتزوج من سيدة مجرية واستقر هناك. وقد توقفت تماما نفقات رعاية الطفل القليلة التى كان يدفعها بالرغم من أنه الآن متزوج بزعم فتحية وبناتها.

يذهب نصف دخل فتحية الشهرى للتعليم، فهى تدفع ثمن دروس خاصة فى الرياضة واللغة العربية والعلوم . بنتها الصغرى هى التى تحتاج لتلك الدروس الخاصة التى تمثل لها مشكلة كبيرة، فالمدرسون، كما تقول، مصاصو دماء ، إن لم تدفع لهم سيتعمدون إفشال أبناءك . وأعطت لنا مثل جيرانها فى الدور العلوى الذين رفضوا دفع

ثمن الدروس ولذلك فهم الآن فى البيت لا يفعلون شيئا. ولكن فتحية ما تزال تدفع ثمن دروس وداد كما كانت تدفع ثمن دروس خديجة عندما كانت صغيرة. ولا تفعل فتحية ذلك بدافع من إدراكها الحاجة لتشكيل هوية حداثية مصرية جديدة، ولكن من أجل المكانة الاجتماعية التى تمثل بالنسبة لعائلة مثل عائلتها معادلا لدرجة ما من الثراء والأمان الاجتماعي. فلما كانت هى نفسها سيدة مطلقة، فإن لديها كروتا قليلة فى لعبة الزواج التى يجب أن تلعبها لصالح بناتها. فإذا كانت البنتان متعلمتين فإن ذلك يحسن من وضعها فى اللعبة .

البنت الكبرى خديجة طالبة فى كلية الحقوق بجامعة القاهرة. بالطبع كانت الجامعة هى المؤسسة التعليمية التى زارتها "زوزو"، وبالرغم من أن خديجة وأختها قد شاهدتا "خلى بالك من زوزو" مرات متعددة، فإنها تحس أنه حتى ولو لم يكن هناك حمل أم راقصة على ظهرها، فإن عملية إزالة وصمة التخلف أصعب بكثير مما يقترحه الفيلم. وكان من المفروض أن تتخرج خديجة فى هذا الوقت، لولا أنها فصلت من الجامعة بشكل مؤقت. فقد اكتشف أحد المحاضرين أنها تتحدث لزميلة أثناء المحاضرة فأمرها بالصمت، فوجهت له إهانة ما. وكانت النتيجة أنها فصلت ذلك العام. ولما عادت هذا العام لتستأنف دراستها أصبحت تعمل بجد منقطع النظير. تباع المذكرات والدروس الخاصة فى المرحلة الجامعية كما تباع فى المراحل التعليمية السابقة . أحيانا يكون لتلك السلع سعر محدد. وتلقى خديجة اللوم على الطلاب العرب والقادمين من السعودية ودول الخليج الأخرى فى التسبب فى رفع ثمن الدروس الخاصة. بالطبع كان من الممكن أن تستفيد هى نفسها بأموال الخليج الذى كان أبوها يعمل فيه لو لم يطلق أمها ويرفض التعامل معهم إلا فى أضيق الحدود . ومع ذلك فقد استطاعت أن تعبر السنوات الأولى فى التعليم الجامعى عن طريق حضور المجموعات الدراسية والحصول على مدرس خاص مجانى فى البيت من خريجى كلية الحقوق .

لم تحصل خديجة على درجات عالية فى الثانوية العامة مثل التى حصل عليها نبيل. فى الماضى كانت كلية الحقوق ذات شأن عالى ، ولكن تلك الأيام مضت لحال سبيلها . فتصنيف القانون الآن تحت الطب والهندسة والعلوم فى السلم التعليمى المصرى بمسافة كبيرة. فلا تكفى قاعات المحاضرات لاستيعاب الطلاب ، ولكن ذلك لا يعنى عدم وجود أى مصدر فخر فى كون المرء محاميا. كما تصور لنا خديجة الحال ،

فالأساتذة جميعا مستشارون فى الدولة وبعضهم يحتل مناصب وزارية. وفتحى سرور، الذى كان ساعتها وزيرا للتعليم، أستاذ فى القانون فى الجامعة. ولكن المرء لا يصبح محاميا بمجرد الحصول على شهادة فى القانون. فنقابة المحامين هى التى تحدد من يمارس القانون ومن لا يمارسه، وتظن خديجة أن هناك اعتقادا شائعا بأن السماح بالدخول للنقابة يقوم على الروابط العائلية والتفضيل .

بالرغم من مستقبل خديجة غير المضمون، فإنها تشبه "زوزو" فى الكثير من الأشياء. بالطبع لا ترتدى ملابس "زوزو" القصيرة حتى ولو كانت تستطيع ذلك، ولا ترقص أمام الناس بالطبع. ولكنها تشترك مع "زوزو" فى درجة من حب الحياة والحيوية التى يرفضها ابن عمها فريد الذى يشبه "عمران" فى النساء. ولديها أيضا نوع من الأمل الذى كان قبل ذلك ملاك "زوزو" المخلص. من الممكن أن يكون فيلم "خلى بالك من زوزو" فيلما دعائيا، ومن الممكن أيضا أن تكون شخصياته من نوات البعدين، ولكن أهم شيء فيه هو أن البطلة "زوزو" تحارب من أجل إكمال تعليمها متحدية كل العقبات الكبيرة والظروف. وهذا بالضبط هو ما تفعله خديجة، فهى البنت الوحيدة فى المبنى بدون أب يوفر لها حماية حقيقية أو رمزية من أخطار الحياة العامة. وهى أيضا البنت الوحيدة فى المكان الذى تعيش فيه التى يمكن أن تتخرج من الجامعة . ولكنها لم تكن دائما طالبة نجيبة، وهى على ذلك تكره القراءة ولا تطيق التعليم، ولكنها مع ذلك سوف تتخرج .

كل الأفلام التى تشاهدها عائلة خديجة هى أفلام التليفزيون ، وقد شاهدوا "خلى بالك من زوزو" عددا من المرات يكفى لحفظ كلمات الأغانى . ولا يذهبــون إلى المسرح أو السينما ، وعلى طول كل الأعوام التى عرفت فيها تلك العائلة لم يذهب أحد إلى السينما سوى خديجة. وقد فعلت ذلك مرة واحدة مع جماعة من صديقاتها . يكمن جزء من السبب فى التكاليف، ولكن دور السينما أيضا اكتسبت شهرة سيئة فى الأعوام الأخيرة. يلوم صناع السينما المصرية الجمهور (الذى يظنون أنه مكون بالكلية من الحرفيين وغير المتعلمين) على الانخفاض المزعوم فى مبيعات تلك الصناعة وتدهورها . فى الواقع، نرى بعض لقاءات الغرام فى السينما كالمعتاد، وأحيانا نرى جماعات الفتيات وبعض العائلات. ولكن ثلاثة أرباع رواد دور السينما من الشباب فى سن التعليم.

شاهدت التليفزيون كثيرا مع عائلة فتحية، كما وضح فريد بإصراره على شراء تليفزيون لتسلية زوجته التى لن تبرح البيت، فإن الكثير من الناس يرون فى التليفزيون عادة نسائية لحد كبير. المثل الحى الذى نستقيه من بيت فتحية حيث يعمل التليفزيون طول الوقت إلا أوقات الدروس يوافق هذا الحكم المعمم. وخديجة، مثلها مثل قريبها فريد، ترى فى المسلسلات الأجنبية التى تذاع كل ليلة ما تحب هى أن تراه. مع أنها تعتبر نفسها من المعجبات بمسلسل "فالكون كرست" إلا أنها لا تبدى اهتماما واضحا بالحبكة، إنما كل اهتمامها بالملابس التى يرتديها الأبطال فى المسلسل وتعلق عليها دائما بحماس بتعبير "شيك قوي". وتعلق أيضا على الإعلانات، التى تغمر المشاهد بكم من الفتيات الشقراوات من المصريات أو الشقراوات الأجنبيات بأصوات مصرية، وعلى الملابس الباهرة والأسلوب الغربى الصريح. وكل الأسرة تتابع المسلسلات المصرية، وفى تلك الحالة تصبح الحبكة أكثر أهمية من حبكات المسلسلات الأجنبية. وشاهدت كل العائلة معظم حلقات "الراية البيضاء" وعلقت على ثراء "فضة" الفاحش أكثر مما علقت على ثقافة "الدكتور مفيد" وتعليمه.

تضحك خديجة على أحد إعلانات شوكولاته كاتبورى حيث يظهر مغنى يشبه عبد الحليم حافظ وهو يغنى "يا سناك" على نغمة أغنية "أهواك". وحول البيانو تدور بنت فى ملابس قصيرة. ويتم الإعلان عن هذا النوع بالقول إنه مناسب لشخصين لأنه يمكن تقسيمه بسهولة على شخصين لقطعتين أو أربعة. ويقول التعليق "يا سناك، وأتمنى تجيب وياك شوكولاته بطعم سناك، سناك وأنا وإنتا إتنين يا ملاك، وإتنين لإتنين يا سناك" (١٣)

خديجة تحب مادونا، وهى أيضا متيمة بميكل جاكسون. ولا تطيق سماع اسمى عبد الوهاب وأم كلثوم. وتعلل ذلك بأنهما قديمان ولا أحد يستمع إليهما الآن. ولما أعترضت على كلامها متعللا بأن الكثيرين يستمعون لهما الآن أيضا، وأن الصحافة تطلق على عبد الوهاب "آخر العمالقة"، أم كلثوم وعبد الحليم وهو نفسه. ولنكنها ترد على قائلة إنهم "عواجيز". وهى تحب مغنيتين مصريتين شابتين هما أنوشكا وسيمون. وتستخدم كل من المغنيتين أنماط الغناء الغربية، وملابس تشبه ملابس فتيات الجامعة الأمريكية وتسرحان شعرهما بأثمان باهظة، وتصبغان شعورهما الطويل.

فى اليوم الذى نخرج فيه إلى حدائق القناطر، معظم جماعات الطلاب كانت تحت حراسة مشددة على القارب وفى الحديقة. لقد كانت هناك مجموعة من ثلاثة أولاد وثلاثة بنات فى مكان قريب من موقعنا حيث كنا نأكل غداءنا، وكانت تلعب شيئا لا يتعدى فى شره لعبة المنديل . كان الأولاد يلعبون بينما كانت البنات يراقبن اللعب فقط .

وفى نهاية يوم الرحلة، نبحر بالعبارة مرة أخرى مع الغروب عائدين للقاهرة. وأثناء رحلة العودة، تبدأ فرقة موسيقى الروك فى العزف على سطح المركب. فتحية تبتسم بأدب، ولكن وداد متعبة جدا. أما خديجة والمدرس فريد ونبيل يستمتعون بالعرض. تنتهى المسويقى بعد ذلك بفترة وجيزة، ولكن الطلاب غير المراقبين يحضرون جهاز تسجيل ويبدأون فى تشغيل شريط كاسيت للمطرب الشعبى أحمد عدوية. كل أغانى الشريط سريعة وصاخبة ويغنيها عدوية بصوت خالى من العرب والحليات الموسيقية التى تتصف بها موسيقى عبد الوهاب وغناؤه. تنزعج فتحية قليلا وتعبر عن ذلك بعبارة "بلاش الأغانى الهابطة دي". ومن الغريب أن فريد الإسلامى يبتسم ويبدو عليه الاستمتاع بالموسيقى. الأغنية الأولى فى الشريط عن فتاة:

يا بنت السلطان

حنى على الغلبان

المية فى أيديكى

وعدوية عطشان

على كبرى عباس

ماشية وماشية الناس

ماشية تبص عليكي

يا فروتة وأناناس

اسقينى اسقينى أكثر

المية فى أيدك سكر

وسعيدة يا حلوة سعيدة

يا إلى بلادك بعيدة

نادينى أجيلك ماشى

لما لمصر الجديدة

كوبرى عباس الذى تشير إليه الأغنية هو الكوبرى الوحيد الذى يحتوى على حارة مخصصة للحيوانات والدراجات فى القاهرة وحارات للسيارات. يعنى ذلك أن هناك حارة للأغنياء وحارة للفقراء. ويصل الكوبرى بين حى متيسر الحال نسبيا على الضفة الغربية للنيل وعدد من الأحياء الفقيرة على الجانب الشرقى من النهر. وتعكس الأغنية بدورها إحساسا بالمكان من خلال إشاراتها لحى مصر الجديدة، وهو حى بعيد تماما عن كوبرى عباس. ويعنى ذلك أنه يقصد أن يقول لها إنه سيتبعها حتى نهاية العالم فى مصر الجديدة، وهو مكان بعيد بشكل كافى ليصعب المواصلات على أى إنسان لا يمتلك سيارة خاصة. معظم الناس على مركب العودة من القناطر يندرجون تحت ذلك التصنيف من الناس بشكل مثالي: راكبو المواصلات، والناس الفقراء المفقودون فى الزحام، والشباب الذى يبحث عن الفتيات دون أى أمل فى الزواج.

وعندما تبدأ الأغنية فى الاشتعال، تظهر فتاة فى مؤخرة المركب بملابس ضيقة وترقص. ولا أحد ينضم إليها فى الرقص، ولكن معظم الشباب على المركب يصفقون بحماس وتقدير. وتستنكر فتحية ذلك بعبارة "عيب"، ولكننى أنا وفريد ونبيل ننظر للفتاة بأشد الاهتمام ، ولكننا لا نصفق. وخديجة التى لا يحرجها المنظر تنفجر فى الضحك . أما وداد فقد نامت . وتستمر الفتاة فى الرقص حتى عندما تغرب الشمس وتنتهى إلى هنا رحلتنا الخارجية.

التعليم

إعادة تقديم بشكل إحصائى

يلعب التعليم دورا هاما فى حياة مثل تلك الأسرة. وعلى ذلك، فإن كل أنماط

الثقافة الجماهيرية المختلفة التى درسناها حتى الآن، من "الراية البيضاء" وحتى "خلى بالك من زوزو"، تبدأ بقيمة التعليم. فبدون التعليم، لا يمكن مناقشة مسألة الحداثة من أى من أنماط الثقافة الجماهيرية أو فى الحياة الواقعية. ومن المفروض أن يسد التعليم الهوة النظرية بين عقيدة الإعلام الرسمية حول ماهية الحداثة والممارسة الاجتماعية التى غالبا ما تحدث فى ظروف بعيدة كل البعد عن المثالية. ولكن الوصل بين العنب المثالى الذى تبيعه وسائل الإعلام فى شكل الحداثة وخبرات الحياة الحديثة التى يعيشها الناس لا يعنى إطلاقا أن الاثنين يعيشان متجانسين. وكما ذكرنا فى الفصل الثالث، فإن عملية الحصول على التعليم ليست سهلة من ناحية، ولا يمكن أن توفر دخلا حسنا كما تصور وسائل الإعلام التقليدية فى خيالاتها من ناحية أخرى. ومن الممكن أن نعيد الحديث فى تلك النقطة الإحصائية هنا مرة أخرى لأن أنماط الثقافة الجماهيرية التى رأيناها تربط بشكل ما بين النجاح الذى يحققه المرء فى نظام التعليم المصرى الحديث والمكاسب والنجاحات فى الحياة .

ومن النتائج غير المستغربة أن الأمية تتعادل مع الفقر. ومن الحقائق الأقل وضوحا أن هؤلاء القابعين فى منتصف سلم الدخول (الأشخاص الذين يحصلون على مرتبات تصل من ٢٥٠ إلى ١٠٠٠ جنيه فى العام) لا يمثل لديهم الحصول على درجات تعليمية عالية ترجمة عملية لمرتبات مرتفعة. فى الحقيقة، يكون خمس الأشخاص الذين يتقاضون اقل من ٥٠٠ جنيه فى العام، وهو مبلغ غير مناسب حتى فى السبعينات عندما ظهر فيلم "خلى بالك من زوزو"، من خريجى الجامعات [١٤]. فى مناطق الدخل المرتفع فقط، (حوالى ١٠٠٠ فى العام) يصبح هناك تعادل بين الدخل والشهادات والمؤهلات.

وجد مسح تم عمله عام ١٩٧٩ (إبراهيم، ١٩٨٢) أنه بينما يمثل خريجو الجامعات ٥١ بالمائة من مجموع عينة البحث، فإن الشهادة الجامعية لا تمثل ضمانا للحصول على دخل معقول نسبيا، من ٣٠٠٠ لـ ٥٠٠٠ فى العام [١٥] . ويحصل ٨٠ بالمائة من شريحة المتعلمين فى تلك العينة على دخل لا يمكن وصفه بأنه متواضع جدا كما لا يمكن وصفه بأنه عال جدا [١٦]. وحتى فى السبعينات، عندما تم إخراج "خلى بالك من زوزو"، لم تكن الصورة الإعلامية الحداثية المثالية التى تربط بين التعليم والنجاح فى الحياة العملية تستند لسند قوى فى ممارسات الناس لحياتها العملية وفرصهم [١٧].

والفوارق بين المنظور الرسمى للتعليم فى أفلام ما قبل السبعينات والحقائق الإحصائية لا تمنع الناس من أمثال فريد ونبيل وخديجة من الرغبة فى التصاعد الاجتماعي. ويقوم التعليم بدور أساسى فى استراتيجيات تحقيق رغبتهم تلك. وبالرغم من إنجازات نبيل وخديجة الأكاديمية فإنهما يظلان فى حالة قلق مستمر بشأن الحصول على الاتصالات المناسبة التى تكفى لترجمة نجاحهما العلمى المؤسسى لفائدة عملية مالية. ولا يمكننا أن نعتبر أن قلقهم هذا غير مبرر.

وبحلول عام ١٩٧٣ ، أصبحت بعض الكليات مثل كلية الهندسة والحقوق منحازة لأبناء الطبقة البرجوازية والأرستقراطيين. والطب مثل الهندسة من الكليات ذات السمعة العالية ، بل ويعتبرها البعض (مثل رياض ، ١٩٩٠ ص١٨٢) أكثر سمعة. ولا يبدو لذلك من غير المعقول أن تكون مهنة الطب منحازة أكثر لأبناء الأرستقراطيين التقليديين. والتمثيل الزائد للأرستقراطيين فى كلية الحقوق خداع لحد ما. فالتخرج من كلية الحقوق هو الخطوة الأولى للالتحاق بنقابة المحامين، وحتى لو أفلح المرء فى الالتحاق بالنقابة، فإن ذلك لا يعنى أن مهنة المحاماة ستؤتى ثمارها. فما تزال هناك الحاجة للمال والصلات العائلية. بالرغم من أن كلية الحقوق أقل الكليات شهرة فى سلم الجامعة، إلا أن حوالى عشرة ونصف فى المائة من الطلاب بها من أبناء البرجوازية الصغيرة (عبد الفضيل، ١٩٨٢ ص٣٦٠) كما كان الحال بالنسبة لخديجة . التعليم الطبى يشبه تعليم القانون فى أن التخرج من كلية الطب وحده لا يكفى للتدريب الطبى فى كلية طب بالخارج فى تخصص من التخصصات. من أجل هذا تصبح الصلات بالأغنياء والواصلين أمر هام .

لم تبق العلاقات بين الأصول الطبقية والمهنة والدخل ثابتة لم تتغير. نوع التغيير الذى حدث هو أن التحرك الاجتماعى بدأ فى الانخفاض. فقد وجدت دراسة أجريت عام ١٩٧٩ (إبراهيم ، ١٩٨٢) أن عينة البحث من الرجال الذين يعدون أنفسهم من العاملين، وهم جميعا أرباب أسر ، ينحدرون عن آباء ينتمون لكل تصنيف من تصنيفات الدراسة المسحية: مهنيين، وموظفين كتابيين ، وبائعين ، وعمال فى مصانع ، وعمال خدمات، وفلاحين. هذا وقد قال الموظفون الكتابيون والإداريون وعمال الخدمات نفس الشيء عن آباء ينتمون لكل تصنيفات المسح. ولكن عمال المبيعات ، وهو تصنيف واسع جدا، ادعوا عمل آبائهم فى كل الأعمال ما عدى الأعمال المهنية والمبيعات. لا يمكننا

بالطبع اعتبار تلك التصنيفات دقيقة ، ولكنها تقدم لنا انطباعا بوجود نوع ما من الحركة الاجتماعية المعقولة. ومع ذلك فقد كانت الأجيال اللاحقة فى وضع مختلف تماما . فقد كان الإداريون والمهنيون من أمثال نبيل وخديجة أبناء لعمال مهنيين بشكل واسع. فقد أصبح من الواضح إذا اختفاء أى تحرك اجتماعى فى الطبقات كان موجودا قبل ذلك.

ومع تجمد أى حركة فى الطبقة الاجتماعية أو فى المهنة، استمرت أرقام التعليم الإحصائية فى التزايد. فقد أصبحت الأمية تتناقص بشكل مضطرد وتزايدت أعداد الناس الذين يندرجون فى السلك المدرسي. ومن الواضح أن أهداف التعليم التى وضعتها الدولة في سبيل التحقيق (١٨) . ولكن، كما رأينا، فإن الحصول على الشهادة الجامعية لا يوفر الأمان أو الدخل الحسن. فقد أصبح التعليم نصرا مخوخا من الناحية الاقتصادية.

تقترح الإحصاءات أنه من الحسن للأجيال الحاضرة أن تنظر لحداثة آبائهم وأجدادهم بعين الشك. فإن منطق التعليم فى رفع مستوى الجماهير لا يظهر إطلاقا فى المقارنات بين الدخل والشهادات والدرجات العلمية. فصعوبة الترقى الوظيفى والتجمد فى الدخل الفعلي، انظر الفصل الثالث، كلها مشكلات يجب على الأيديولوجية الحداثية أن توفر لها حلولا مرضية. والنتيجة، كما سنرى، هى أن بعض صناع الثقافة الجماهيرية قد ثاروا على تفاؤل "الوردة البيضاء" و"خلى بالك من زوزو" . فهذان الفيلمان الآن مجرد أفلام قديمة بالنسبة لهؤلاء الناس الذين يعيشون فى ظروف لم يدرسها صناع تلك الأفلام أو على الأقل ، لم يرضوا أن يعترفوا بها.

١٩٩٠ : الأرض الخراب

عائلة مصرية أخرى تعرفت عليها فى القاهرة هى عائلة يحيى محمد وجدي. مات يحيى منذ عدة سنوات فى حادث سيارة. وترك ثلاثة أولاد هم عبد الله وإبراهيم ويوسف. اثنان منهم طلاب بالجامعة. لم يتعدَّ عبد الله الابن الأكبر مرحلة التعليم الابتدائى . وكان إبراهيم فى السنة الختامية بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بجامعة عين شمس. أما يوسف فقد كان طالبا بكلية الحقوق بجامعة القاهرة .

لم يستطع يحيى السكن بالقرب من منطقة وسط المدينة، فقد كان حلاقا. وبدلا من ذلك، فقد انتقلت العائلة المكونة من يحيى نفسه وزوجته وأبنائه وقريبة كبيرة فى السن للحياة فى البساتين. ولا يمكن الوصول لبيتهم فى البساتين إلا باستخدام العديد من وسائل المواصلات فى رحلة مضنية تتوج بالمشي. البساتين حى قريب من دار السلام التى كانت مقرا لأول مصنع تجميع تليفزيونات فى مصر فى الستينيات. وعلى ذلك، فقد كان دار السلام حى شعبى فى الأساس. وقد وصف أحد الموظفين- وهو كان نائب رئيس الشؤون الهندسية فى الإذاعة ومدير التخطيط والمتابعة والمدير الإدارى لمصنع النصر لتجميع أجهزة التليفزيون- مهمة المصنع الجديد فى دار السلام بتوفير الثقافة والتسلية لكل مواطن، وأنه من بين الأجهزة التى توفر هذين الهدفين معا التليفزيون (التليفزيون المصرى، ١٩٦١ ص٢٨-٢٩). وبغض النظر عن نجاح هذا المصنع فى توفير جهاز تليفزيون فى كل بيت، فقد نجح المصنع فى اجتذاب آلاف من الناس للسكن فى دار السلام، الذى تشكل محطة المترو فيه واحدة من أكبر المحطات فى مترو أنفاق القاهرة.

للوصول إلى البساتين، يجب أن يركب المرء أى ميكروباس متجه إلى الشرق فى الشارع الذى يلتقى فيه المترو بالشارع الرئيسي. وفى منتصف الطريق، ينحدر الطريق بالمسافر جنوبا. وتكلف الرحلة من وسط المدينة للبساتين فى أيامنا هذه حوالى ٣٥ قرشا، وهو مبلغ مكلف جدا بالنسبة ليوسف وإبراهيم الذين يجب أن يسافرا لجامعة القاهرة وعين شمس كل يوم. فى الأوضاع العادية، يستقل الشابان نوعا مختلفا من الميكروباس، وهو الذى يركبانه من حارة ضيقة خلف بيتهما. يأخذهما الميكروباس من بيتهما لشارع آخر حيث يستقلان حافلة مزدحمة جدا تأخذهما إلى القاهرة بخمسة قروش فقط. تستغرق الرحلة لوسط المدينة حوالى ساعة بالمترو، ولكن الحافلة تحتاج إلى ساعتين من المرور المزدحم.

نمشى مدة من عند بائع الفاكهة على طرف البساتين، حيث ننزل من الميكروباس، فى حارة ضيقة تفيض ماءا فى الشتاء عندما تمطر السماء. نمر بعد ذلك على مقهى يسمى مقهى أم كلثوم لندلف بعده إلى ميدان مفتوح تحيط به العمارات السكنية. أثناء النهار فى تلك المنطقة يعمل الناس فى تقطيع الأحجار للبناء، مما يغطى كل المكان بتراب رفيع ودقيق. لا توجد هنا أى مساحة خضراء على مرمى البصر، ولا يوجد

المرور المزدحم بالسيارات كما هو الحال فى القاهرة دائما. وعلاوة على ذلك فلا يوجد أى رصف للطرق هنا، ولكن مشكلة عدم الرصف تظهر جلية عند المطر، فلا تغرق الشوارع فى الماء فحسب، بل إن الأساسات الخرسانية للمنازل أيضا تغرق هى الأخرى. كثير من تلك المنازل تتهدم عندما تصبح الأرض طينا يسمح للأساسات بأن تتحرك. وفى الغروب، يصبح شكل تلك المنطقة غريبا، فتصبح المنازل المكونة من خليط من الأحجام والألوان منورة بنور أحمر كالنار. ويرتفع الغبار من السهل الذى يلعب فيه الأولاد كرة القدم، وتظهر بعض الماكينات الخربة من موقعها نصف المدفون فى الأرض.

تسكن عائلة يحيى فى شقة صغيرة فى أحد جوانب الساحة المتربة فى وسط البساتين. اسم البساتين ذلك ساخر ويوحى بالمفارقة لأنها خالية تماما من الحدائق والخضرة تقع على حافة مقبرة ضخمة جدا فى الطرف الجنوبى للقاهرة. ولا يتمتع حى البساتين بسمعة حسنة: فقد وصف أحد رجال الأعمال الأغنياء الذين عرفتهم فى مصر هذا الحى بأنه فى وسط المقابر، ولكن ذلك ليس وصفا صحيحا ولو حتى على سبيل المجاز. بل تحتفظ عائلات كثيرة فى المنطقة بتطلعات الطبقة المتوسطة، فعائلة يحيى التى ترسل اثنين من أبنائها للجامعة ليست أسرة غير عادية. وبالرغم من أن التعليم بالنسبة لهم وللكثيرين من جيرانهم غالي جدا، فإنهم يطاردون الحلم الحداثي، فقليلة هى الخيارات الأخرى.

تعرفت على العائلة من خلال يوسف الذى كان بينى وبينه صديق مشترك يدرس فى جامعة القاهرة. وترددت على الأسرة فى بعض الأوقات وساعدت الأخ الأكبر فى مذاكرة بعض المواد الإنجليزية المهمة له فى دراسته استعدادا للامتحان النهائي.

كان والد يوسف حلاقا، ولذلك لم يكن للعائلة معاش من الحكومة بعد موت العائل. ولكن شركاءه فى محل الحلاقة والأقارب قدموا لهم معونات متقطعة ولكنها حسنة. واضطر الابن الأكبر عبد الله للعمل فى تقطيع الأحجار، وهو عمل شاق جدا يدر دخلا قليلا جدا أيضا، ولكنه كان فى فترة زياراتى تلك فى الجيش يقضى فترة تجنيده الإجباري. يعمل يوسف وإبراهيم أيضا أثناء الإجازة الصيفية فى تقطيع الأحجار وأعمال البناء الموسمية ولكن تركيزهما الأساسى على الدراسة. ومن النادر أن يتخطى دخل الأسرة الشهري، المتقطع فى أحسن الأحوال، المائة جنيه. ولكن الأسرة ليست

مضطرة حتى تلك الساعة لأن تبيع ممتلكاتها التى تشمل جهاز تليفزيون ملون مستورد، وليس مصنعا فى مصنع دار السلام ولا فى أى مصنع مصرى على الإطلاق، وضمت أيضا ثلاجة مصنعة محليا . وفكرة العائلة لفترة من الفترات فى استخدام الشقة التى يملكونها كضمان لقرض، ولكن أساسات المنزل لم تكن مستقرة بشكل يسمح بالموافقة على القرض بهذا الضمان .

يعد يوسف أقل الأخين الجامعيين جدية، فلم يحصل على درجات جيدة فى الثانوية العامة، ولذلك التحق بكلية الحقوق. نجح يوسف فى السنة الأولى من غير مجهودات كبيرة ولكن أخاه يخاف عليه لأنه إن لم يهتم بالمذاكرة بشكل أكبر، فسوف يضطر لإعادة السنة الثانية، وهو أمر يشق على الأسرة تحمله. يوسف شاب غير مهتم بالمشاكل ومرح، ويقص شعره بحلقة "كابوريا" المستوحاة من الفيلم الذى يحمل نفس الاسم (١٩). وهذا الفيلم وصلة بين الفيلم الأمريكى "رامبو" الذى تدور أحداثه حول الملاكمة، والفيلم اليابانى "تامبوبو" الذى تدور أحداثه حول الطعام والجنس. ولكن فيلم "كابوريا" تدور أحداثه حول الأكل والطبقية. المرء يستطيع صيد الكابوريا عن طريق الإمساك بمصدر نور فى الماء أو بالقرب منه، مما يجذب تلك المخلوقات ويسمح للصياد بإدخالها فى الشبكة. وفى الفيلم يغوى الأغنياء الفاسدون الناس الفقراء البسطاء ببريق المال .

بطل فيلم "كابوريا" "حسن هدهد" ابن رجل فقير يعمل صانع زجاج فى حى شعبى فقير. هوايته هى الملاكمة، ويحلم فى يوم من الأيام بالذهاب للأولبيات. فى بدايات الفيلم، نرى "هدهد" يلاكم فى حلقة أقيمت حسبما اتفق فى الشارع أمام بيته البلدى الرث. ولكن بنت الرجل الذى يدير الجيمنازيوم الذى يتدرب فيه تشاهد المباراة من نافذة بالطابق الثاني، ولما يلتفت انتباهه لجمال الفتاة يكاد يخسر المباراة.

"هدهد" وشلته من شباب الحى أقوياء الأبدان، ولكنهم طيبو القلوب. ويذكروننا بالصورة المثالية التى تلصق بالفتوة أحيانًا ، فنراهم ينقذون رجلا بائسا يطرده صاحب البيت من شقته بوحشية؛ ونراهم يتعاركون مع رجال صاحب البيت ويعيدون عفش الرجل من الشارع للبيت. ولا يمكننا أن نعرف ماذا يحدث بعد ذلك أبدا.

تتقابل شلة الشباب مع مجموعة من الأغنياء الذين ملوا حياتهم فى ضوء الفجر

الضعيف بينما كانوا فى قارب على صفحة النيل. كان "هدهد" وشلته يغنون أغنيتهم المشهورة عن صيد الكابوريا. وهنا تمر جماعة الأغنياء بمركبهم السياحية الكبيرة بجوار قارب الشلة. غالبية الأغنياء ملتهون فى مباراة لمصارعة الديوك نظمت لتسليتهم، ولكن بينما هم يراهنون على أى الديكين، تبتعد جماعة منهم لتصل إلى صور القارب حيث تسترق النظر لـ"هدهد" وأصحابه فى قاربهم الصغير. وكانت تلك الجماعة مكونة من "مدام حورية"، وهى سيدة متسيبة بشكل مذهل، وسكرتيرتها "نور" الفتاة الشابة الجميلة. بالرغم من أن "نور" تظهر كل الفيلم فى ملابس مخجلة وفاضحة، فإن أصلها من الجمالية، الحى الشعبى الفقير المحترم، وهى فى ذلك تشبه "هدهد". تتحدث "مدام حورية" اللغات الأجنبية، الفرنسية والإنجليزية، بقدر ما تتحدث العربية، وخاصة عند الحديث إلى زوجها "سليمان". وكذلك للزوجين حاشية من الأجانب والمصريين المتحدثين باللغات الأجنبية. ولا يبدو أن أياً من أفراد هذه الحاشية لديه ما يفعله فيما عدى حضور الحفلات والمقامرة فى أى حدث ينظمه "سليمان" و"حورية". المحادثات الفرنسية والإنجليزية فى هذا الفيلم كثيرة نوعا ما، لدرجة أن المخرج اختار وضع الترجمة على الشاشة لمتحدثى العربية من المشاهدين.

تغرى السيدات الشباب بالصعود للقارب، وبعد ذلك تجتذبهم "مدام حورية" و"نور" إلى الفيلا فى الريف. وكان سبب استجلاب الملاكمين البلدى للفيلا الأنيقة هو أن يقوموا بالتسلية، وهو عمل يتوازى مع عمل مصارعة الديوك التى كانت تجرى على المركب السياحى عندما قابل "هدهد" السيدات لأول مرة. وكان من المفروض أن يتعارك "هدهد" وصحبه مع بعضهم البعض ومع متحدين آخرين يستجلبهم الراعون الأغنياء لهذا الغرض. ويحصل المتلاكمون على أجر محدود لقاء عملهم، وهو بضع مئات قليلة من الجنيهات بينما يراهن المشاهدون الأغنياء بعشرات الألوف.

تحاول السكرتيرة "نور" أن تحصل من أصحاب العمل على كل ما تستطيع الحصول عليه، بالضبط كما يفعل "هدهد" وشلته. واستراتيجيتها فى الحفاظ على مكانها هى أن تستمر دائما فى دغدغة أعصاب "سليمان بيه" عن طريق ارتداء أقصر الملابس وأضيقها، ولكن بدون أن تستسلم له أبدا. وتنصح "هدهد" أنه إذا أراد أن يستمر فى الإقامة فى المزرعة والحصول على المال، فعليه أن يطور وسيلة أخرى غير مجرد الملاكمة.

وكما يمكن أن نخمن، فإن جزء من التسلية التى تتخيلها "مدام حورية" الفاسدة هى استخدام هذا الشباب كأدوات جنسية. فبعد مباراة الملاكمة الأولى تستدعى السيدة "هدهد" لحجرتها وتطلب منه أن يضاجعها، ولكن تلك المباشرة والصراحة تربك الشاب المسكين الذى نراه يحاول دائما التعامل مع كل الخيوط التى تربطه بتلك الدعوة المفتوحة للهو مع سيدة متزوجة. ولما كان ذلك الاضطراب، تتوجه "مدام حورية" للشاب وتخبره بأنها تكتب الشعر، وأنها ستسمعه بعضا منه.

وبما أن "حورية" والأجانب هم الذين يتكلمون كل السطور المكتوبة باللغة الأجنبية فى الفيلم، فإن "حورية" وحدها هى التى تستأثر بالسطور الفصيحة الوحيدة فى الفيلم. القصيدة محاكاة ساخرة للأسلوب الفصيح الكلاسيكي. فقد كانت محاولة مذرية للإغواء تلقى كما يلقى الفن الرفيع. ويثير ذلك عاصفة من الضحك فى دار العرض التى كنت أحضر فيها عرض الفيلم.

تتوقف "حورية" وتنحنى على حجر "هدهد" تقريبا. وفى هذه اللحظة تدخل السكرتيرة "نور"، وتخبرها أن "سليمان" زوجها يبحث عنها. وهنا تعتق رقبة "هدهد" مؤقتا.

وبمرور الوقت ، تظهر منافسة بين "مدام حورية" و"نور" على "هدهد". فكرة أن "مدام حورية" متاحة طول الوقت وملك يده؛ فكرة مغرية بالنسبة لهذا الشاب، ولكن كونها سيدة متزوجة من "سليمان بيه" تؤلم ضميره. وعلى أى حال ، فهو يعجب أكثر وأكثر بـ"نور" فهى شابة ويانعة وغير متزوجة. ولا تقوده الغرائز وحدها ناحية السكرتيرة بدلا من صاحبة العمل، بل فى النهاية تصبح "حورية" فى حاجة لمجرد دمية تلهو بها، بينما ترى "نور" بنت البلد الذكية الماكرة فيه زوج المستقبل ، إذا ما استطاع أن يستغل هؤلاء الأغنياء ليحصل منهم على كومة من الأموال لتستطيع هى أن تعيش فى نفس المستوى الذى تعودت عليه. وتحذره من أن الأمر فيه خدعة وأنه بحاجة لأن يطور لنفسه أسلوبه الخاص فى لعب هذه اللعبة.

يتجلى الوضع غير الثابت لثروة "هدهد" الجديدة فى أحد مشاهد الحفلات عندما يشتكى "سليمان" من أن "هدهد" وشلته قد أصبحوا مملين. ولكن "حورية" التى كانت ما تزال فى رغبة جامحة لهذا الملاكم الشاب، تراهن زوجها أنه مغن أفضل من "عزيز"

القائم بأعمال صاحب مراسم الحفلات فى تلك الجماعة. وتلقى "حورية" بالتحدى فى وجه "هدهد" الذى يضطرب. وتطلب منه أن يغنى تلك الأغنية التى كان يغنيها عندما رأته أول مرة على المركب. ولكنه يتلعثم فى صياغة رفض بناء على أن تلك الأغنية لا تحمل أى معنى، ولكنه يغنيها مع ذلك فى هذا الحفل.

ولا توجد فى تلك الأغنية أى آلة موسيقية معروفة فى التخت العربى التقليدي. ففيها الأورج والجيتار والجيتار الكهربائى والطبلة والباس. ويتكرر السطر الأول من الأغنية عدة مرات متتالية فى نغمة حاثة "قزقز كابوريا، قزقز كابوريا". من الواضح أن الكابوريا فى الفيلم هى "هدهد" ورفاقه، والأغنياء يتولون "القزقزة". أما من لا يدرك ذلك من خلال الأغنية، يستطيع أن يدركه من خلال لوحة الإعلانات الخاصة بالفيلم، حيث يقف أحمد زكى فى ملابس الملاكمة بقفازاتها ويديه مفتوحتين فى شكل الكابوريا. كلمات الأغنية هى كالتالى :

قزقز كابوريا

قزقز كابوريا

أنا فى اللابوريا [٢٠]

فيه إيه هنبكى عليه؟

ليلى ونهارى يا بيه

صياد كابوريا

وبيصطادونى يا بيه

صياد كابوريا

كيفى ولا يعلى عليه

قزقز كابوريا، قزقز كابوريا

لو قزقزونى هقزقز إيه ؟

أبويا قال لى إرمى الشبكبك

وإوعى تنسى إللى انشبك بك [٢١]

أمي قالت لى لا البحر ياخدك

الشينجنيجيجا نو ما آكلش السمكمك [٢٢]

الفيجا بيجا متسندش

والهاجا فيجا متبسطش [٢٣]

. . . .

البنية كلتشى [٢٤]

تصبح أغنية "هدهد" المفعمة بالحيوية والطرافة وخاصة بالمقارنة بتقليد "مدام حورية" للنموذج الفصيح الكلاسيكي، ولكن كل ما يعنيه الأمر أن "حورية" فازت برهانها مع "سليمان" فقط لا غير. ولا يضيف كل ذلك شيئا لـ"هدهد" إلا أن يؤمن له فرصة الإقامة بصحبة الأغنياء لفترة أخرى، ولكنه لا بد أن يبحث عن حيلة خاصة به.

وأخيرا يحصل "هدهد" على خطة جهنمية يستطيع من خلالها أن ينظم مباريات في المصارعة بين سيدات سمينات سمى كل منهن على اسم أغنية من أغانى أم كلثوم. فى هذه اللعبة، يسيطر هو على المراهنة بينما يعمل الآخرون. هنا يبدأ فى تحقيق حظ من الثراء وتبدو أحلامه فى الزواج من السكرتيرة فى متناول يده. الفائزة بمسابقة المصارعة سيدة سمينة بشكل يفوق العادة تحت اسم "إنتا عمري"، انظر إلى الشهرة الكبيرة التى حققها التعاون بين عبد الوهاب الذى لحن الأغنية وأم كلثوم التى غنتها [٢٥]. يتسبب هذا التهكم من النساء والسخرية من أحد رموز الثقافة المصرية فى انسحاب واحد من أعضاء فريق "هدهد" من اللعبة.

بالرغم من أن رصيد "هدهد" يرتفع عند الرعاة الأغنياء، إلا أن موقفه لم يزل غير ثابت . وفى مرة من المرات، يرفض "هدهد" إغراء حورية الذى كان متكرراً، فتعمل بالتعاون مع "سليمان" على تنفيذ خطة للتخلص من "هدهد" العاصي. لقد قررا استيراد ملاكم أحسن تدريبا من "هدهد" وأحسن جسمًا منه أيضًا ، ولكن "سليمان" يحذر

حورية من أن "هدهد" ليس رجلا غبيا، فقد نسى تدريبه بعد أن بدأ يكسب المال نعم، ولكنه قد يحتفظ بالمال ويهرب دون اللعب مع الرجل المستورد.

ولكن خطة "حورية" أكثر تعقيدا من الظاهر. فبدلا من أن تلقى بالرجل الجديد إلى "هدهد" بشكل مباشر، تطعم القرش الجديد واحدا من أصحاب "هدهد" وتغريه بالمراهنة على المباراة. كانت تفكر فى "عنتر" الذى كان ذا جسم ضخم والتحق بشلة الملاكمين مبكرا فى الفيلم. "عنتر" رجل مخلص وطيب القلب ولكنه يفتقر لأوليات الملاكمة، فهو ليس ملاكما ولا رياضيا. تتسبب فكرة وضع "عنتر" فى الحلبة احتقار شلة "هدهد" وتركها له فى تلك اللحظة. تغرى "حورية" "عنتر" بأن تجعله يلعب مع مواطن مصرى عادى وبسيط جدا. كان الملاكم يضرب "عنتر" ضربات مؤثرة ولكنه كان قصيرا جدا كى يحقق تأثيرا جادا. تبدل "حورية" ملاكمها فى وسط اللعب بسبب أسباب فنية. وتنتهى المباراة بعد ذلك بثوان، و"عنتر" ملقى على الأرض ينزف. وفقد "هدهد" آخر أصدقائه وكل ماله.

وبعد ذلك يغنى الأغنياء المنتشون بالدم أغنية أخرى عن الطعام. هذه الأغنية على نغمة لاتينية، وليس فيها أى كلمات سوى أسماء المأكولات الأجنبية الغالية، ومقابلتها بالمأكولات البلدية. ويشترك فى تلك الأغنية كل من "حورية" و"سليمان" و"عزيز". أغنية الطعام تلك مكملة لأغنية الكابوريا التى غناها "هدهد" سلفا، والتى كانت بدورها عن الطعام. ولكن الغرض فى تلك الأغنية، مع ذلك، هو إبراز تغريب العالميين الملولين عن أى تراث، ناهيك عن تراث بلادهم. اللاطائف البلدى بالنسبة لهم لا تتعدى مسائل جديدة، بالضبط مثل الملاكمين البلدى والمصارعات البلدى اللاتى يتسمين بأسماء أغانى أم كلثوم، وعندما تخلو تلك الأشياء من الطرافة، يتخلون عنها بسهولة.

عندما ينهزم "عنتر"، يكون على "هدهد" أن ينتقم له. ولكنه يستشرف خطورة موقفه كما تخيل "سليمان". فبدلا من أن يندفع رأسا إلى حلبة الملاكمة، يرجع إلى حيه القديم ليطلب من مدربه القديم أن يعيد تدريبها استعدادا للمباراة الكبرى. فوجد أن كل الجيران قد عرفوا أخباره ويظهرون كثيرا من الاحتقار لنزواته الواضحة. يذهب "هدهد" لحيه فى الليل، حيث يقف أمام العمارة التى يسكن فيها مدربه "الكابتن حسنين" ويصرخ مناديا على الكابتن كى ينزل ويكلمه، ولكن بدلا من نافذة الكابتن،

تنفتح نوافذ الجيران الطيبين واحدا بعد الآخر، ويكيلون السباب والعن على الملاكم الخاطئ. ولكنه لا يسكت على ذلك، بل يرد عليهم ويعدد لهم شرورهم جميعا كى يبين أن شره هو لا يعادل ما يرتكبونه هم أنفسهم .

فصاحة "هدهد" البلدى تنجح فى النهاية، ويوافق الكابتن "حسنين" على أن يكون مدرب "هدهد" لمرة أخرى. للحظة قصيرة فى الفيلم، يمكننا أن نرى تسلسلا لمشاهد مستوحاة من "روكي"، فنرى "هدهد" يجرى فى أحياء القاهرة القديمة بينما يتبعه الكابتن "حسنين" على دراجة. تتوالى مشاهد التدريب فى "كابوريا" فى غير مكانه مثل ما كان الحال فى "روكي": فى البداية نرى "هدهد" ينفخ بحماس فى أنبوبة نفخ الزجاج التى يستخدمها أبوه فى حرفته ، بينما كان سيلفستر ستالونى فى الفيلم الأول يحمل أجزاء البقر المذبوح بكل حماسة.

المباراة الحقيقية وحشية، وتعلن "حورية" أنه لن يكون هناك مراهنة ولكنها ستقدم للفائز هدية مقدارها مائة ألف جنيه. يبادل "هدهد" الملاكم العملاق القوى الضربات. ولا تستطيع "نور" أن تقف لتشاهد ما تتصور أنه سيتحول لمجزرة فتترك الفيلا. ونراها تبكى على سلم الفيلا وتحدث نفسها قائلة إنها أحبت "هدهد" حبا حقيقيا، ولكن "مدام حورية" فعلت ما أرادت. وبعد ذلك، تقسم "نور" على أن لا تعود لصحبة هؤلاء الأغنياء الفاسدين.

وأثناء المباراة ، تتسنى الفرصة لـ"مدام حورية" لتقدم منولوجها الخاص. ونراها والكاميرا مسلطة على وجهها وهى تأمرهم أن يطلبوا من "عزيز" إعداد ديوكه للمباريات، فهم أحسن من الناس. تتحول الكاميرا بعد ذلك لفترة قصيرة لتبين "سليمان" وهو ينظر إليها فى استغراب. وترتد الكاميرا لها مرة أخرى لنراها تعلن لـ"سليمان" لعنتها عليه وعلى الجميع لأن أحدا لم يفهم "حورية". وتستمر "حورية" فى حديثها مع نفسها بينما تستمر المعركة فى اشتعالها. ولكنها تخاطب هنا "هدهدا" قائلة إنه رجل شرير لأنه أراد الحصول على المال من أى شيء حتى بالمقامرة [٢٦].

يسقط الملاكمان معا على الأرض متهالكين. ولكن "هدهدا" يمتلك من القوة ما يكفيه فقط ليرفع نفسه ويقف على قدميه قبل أن يعد لهما الحكم حتى العشرة ويطردهما معا. تدخل "حورية" للحلبة وتقدم صينية تحمل الأوراق المالية لـ"هدهد" الدامى ولكن الأبى فى نفس الوقت. وتخبره بأن هذا هو المال الذى أراده.

يمسك "هدهد" بالمال فى يديه ويقول لها إنه فى حاجة لكل قرش منه ولكنه الآن لا يلزمه فى شيء. يرمى المال على الحلبة وينزل منها مغادرا الفيلا وكل هذا العالم، ويذهب لحيه القديم (٢٧). آخر مشاهد الفيلا هو مشهد "حورية" الفاسدة غير السعيدة وهى تحتضن "سليمان" فى منتصف الحلبة بينما يمشى رجل يرتدى زى السهرات حولهما بتؤدة وهو يعزف نغمات حزينة على آلته الموسيقية.

ينتهى الفيلم بشلة "هدهد" وهى تعيد بناء نفسها مرة أخرى، بعد أن رفض كل أعضائها الإغواء الفاسد للحصول على الكسب السريع السهل بتسلية الأغنياء. وتبنى الشلة سلما من أجساد الآدميين، حيث يقف "عنتر" فى القاعدة ويقف "هدهد" فى القمة ينظر لشباك البنت الجميلة التى شتتت ذهنه عن مباراته التى شاهدناها فى بداية الفيلم. وبينما يشتكى "عنتر" تحت حمل الأشخاص الأربعة، يعبر "هدهد" عن حبه لتلك الفتاة، ويقدم لها وعودا بأن يحصل على عمل فى نفس حيهما، ثم يقبلها قبل أن يدخل أبوها الغرفة مباشرة ويكون عليه أن يهرب. ويبين المشهد الأخير الشباب وهم يلتفون حول الحلبة بينما تعمل أغنية النهاية فى الخلفية.

يمتلك يوسف شريط كاسيت لأغنية فيلم "كابوريا" وقد قال لى إن كلمات الأغنية خالية من المعنى، ولكنه يحبها مع ذلك. ولكن الأغنية فى الواقع لا تحتوى على أى سطور فارغة من المعنى، فالناس الذين يعترضون على الأغنية قائلين إنها خاوية من أى معنى غالبا ما يستطردون قائلين إن غير المتعلمين هم الذين يستمعون إلى تلك الموسيقى. ومن أكثر السياقات التى يستمع فيها غير المتعلمين إلى تلك الموسيقى "السوقية" شيوعا وشهرة هو الميكروباس، كذلك الذى يصل بين محطة المترو والبساتين. وبالرغم من ذلك، لا ينحدر حسين الإمام، كاتب الكلمات وملحن الأغنية، من وسط الطبقات الدنيا. ولكنه كان يعيش فى شقة كبيرة وجميلة طول عمره، ولم يستخدم فى حياته أيا من الميكروباس أو وسائل المواصلات العامة (٨٢). بل كانت الأغانى، والفيلم كله، عاكسا لمحاولة تصور حسين الإمام لأذواق وإحباطات الناس الأقل ثراء منه. وهنا يصبح يوسف بقصة شعر "كابوريا" وشريط الأغنية مثلا حيا على نجاح حسين الإمام فى تخيلاته.

تمتزج صور الأغنية بشكل جيد جدا مع الصور التى يرسمها الفيلم عموما،

خاصة فى تلك المشاهد المبكرة فى الفيلم، حيث كان المخرج يحاول تأسيس خلفية شخصيات "هدهد" وأصحابه. فى تلك المشاهد، عندما نرى الشبان يجوبون الشوارع وهم يقومون بأعمال خيرة ويستمتعون تماما، تبدو تلك الشوارع طيبة وملونة، شوارع حيوية. وقليل جدا من الأفلام المصرية المعاصرة تحاول تقديم هذا الإحساس. والأفلام المعاصرة التى تنزع ناحية الواقعية السينمائية إلى رسم الشارع على أنه خطير وقذر. ولكن "كابوريا" فيلم فريد فى تقديم الشارع على أنه مكان سحرى تقريبا، ليس خاليا من الخطر، ولكنه ليس خاليا من السحر أيضا. وأيضا، بالرغم من الاتهامات بالخواء من المعنى، فإن أغنية "كابوريا" تحمل رسالة مباشرة وبسيطة، وهى رسالة أن السمك الكبير ياكل السمك الصغير. ويحافظ استلهام الأغنية لشخصية "البيه"، الذى كان فيما مضى رمزا لسخط وحقد السينما المصرية، على القيمة المعنوية للفيلم وعلى محتواه. ويتمثل هذا المحتوى فى صيد المخلوقات الأضعف وقزقزتها بين الأسنان كاللب أو السوداني.

اعترض كثير من الأغنياء الذين عرفتهم على الفيلم، قائلين إن أحدا من الأغنياء لا يعيش كما يعيش أغنياء "كابوريا". ورفضوا بشكل خاص فكرة وجود ناس لا يملكون ما يفعلون سوى تنظيم الحفلات والمصارعة والملاكمة لتسلية أنفسهم. وكذلك انتقضوا الحى الشعبى الفقير وناسه الشرفاء، قائلين إنه غير واقعي، ويعلنون هنا أيضا أن الناس لا يعيشون بهذا الشكل. فقد وجدوا مشاكل فى بعض الصور فى كلتا الحالتين، واستئجار الأغنياء الفقراء لتسليتهم الخاصة، وكذلك كيف توجد حلبة ملاكمة فى الشارع فى الحى الفقير [٢٩] ، وعندما يواجه يوسف بتلك الاعتراضات، لا يحاول مناقشتها أبدا. فهو مستعد لأن يقبل بفكرة أن تكون صور الأغنياء الموجودة فى "كابوريا" مبالغ فيها بشكل كبير، وكذلك فهو مستعد لاعتبار النقد الشديد الموجه لحياة الأغنياء نابع من الغيرة والأحقاد. وقال إنه أحب "كابوريا" لأنه قصة جميلة، ويستمتع بسماع أغنيات الفيلم أيضا. ولكنه إما أنه غير قادر أو غير راغب فى شرح معانى كلمات الأغنية لى .

ولكن ذلك ليس بسبب أن كلمات الأغنية ليست مهمة فى نطاق عام. فالمجلات الموجهة للشباب كمجلة "الشباب" وحتى مجلات القطاع العام كمجلة "الإذاعة والتليفزيون" تنشر نصوص كلمات الأغانى الأجنبية المشهورة وترجمتها العربية. وقلت

ليوسف إن في موسيقى البوب الأمريكية، تصبح الكلمات في بعض الأحيان أقل أهمية من النغمة ، ولكن ذلك لا يمثل كلاما ذا قيمة بالنسبة له. وكان دائما ما يطلب مني أن أساعده في فهم كلمات بعض الأغاني الأجنبية. في بعض الأغنيات، لا تساعدني قدراتي أن أفهم غير بعض الكلمات دون البعض الآخر. ولكنني لم أفلح أبدا في إقناع يوسف أن يساعدني في فهم معاني كلمات "كابوريا". وكان دائما يقول لي إن الكلمات خالية من المعنى لدرجة أن الحكومة قد منعت الأغنية بسبب هبوطها. وقال لي أناس آخرون نفس الشيء، وهناك من قال إن الأغنية منعت بسبب أن الذي يغنيها ممثل وليس مغنيا معتمدا في نقابة المهن الموسيقية [٣٠] . وفي الواقع لم أجد أي صعوبة في الحصول على نسخة من الشريط في وسط المدينة. ولكن إتاحة الشريط في السوق لا يعني أي شيء بالنسبة لمنعه، فهذا السوق الموجود في شارع ٢٦ يوليو بالعتبة على جانب حديقة الأزباكية هدف دائم لغارات الشرطة التي تبحث عن الأشرطة الهابطة [٣١]. ويوسف المتيم بموسيقى "كابوريا" التي تمنعها الحكومة، والذي يقص شعره على شكل قصة "كابوريا" يسكن منطقة هامشية في القاهرة، منطقة غير ثائرة وغير مطيعة وخانعة في نفس الوقت لفكرة الأذواق السيئة التي تحتقرها المؤسسات الرسمية العامة وتمنعها من التداول. والطريق الرسمي للحداثة المتفائلة لا يمثل بالنسبة لسكان تلك الأماكن سوى إشاعة مستبعد صدقها.

إبراهيم هو أكثر الأخوين جدة. فلا يمكنه أن يلعب ويلهو فاختباراته على الأبواب. تتضمن اختبارات نهاية العام امتحانات في الترجمة من وإلى العربية وتعبير وشعر ورواية وعلم لغة. علم اللغة والشعر أكثر المواد رهبة. وكتاب علم اللغة معقد جدا لدرجة أن أحدا من الطلاب لا يمكن أن يفهمه بأي حال من الأحوال. ولما تصفحت الكتاب، وافقته على رأيه، فلم أفهم أنا أيضا شيئا. وأعلمته أنني لا أستطيع أن أساعده وأن عليه أن يساعد نفسه فأنا لا أكاد أفهم مدلولات بعض المصطلحات والمقطوعات والنصوص.

الشعر يبدو مشكلة أكبر من علم اللغة، ولكن معظمه سهل وبسيط. إبراهيم يستطيع التعامل مع الشعر القديم لأنه واضح وسهل التنبؤ بصوره. ومن محاضرات الشعر الرومانسي والطبيعي، يستمد طمأنينته من أن الشعر الحديث لن يسبب له مشاكل بدوره في الامتحان. حتى ييتس يبدو واضحا ومباشرا. ولكن المشكلة الوحيدة

والعقبة التى ستواجهه فى محاولة معاونة أسرته فى التخلص من الفقر القاتل التى تعيش فيه هى قصيدة الشاعر تى إس إليوت "الأرض الخراب". ويترجانى إبراهيم كى أساعده فى فهم تلك القصيدة التى قرأها أكثر من مرة ولكن دون جدوى.

وتراجعت من إلحاحه وقلت له إن قصيدة "الأرض الخراب" ليست واضحة لنا جميعا، فهى مفعمة بالإشارات للأساطير القديمة والأعمال الأدبية التى لا يفهمها سوى الأدباء والعالمون. وبما أنه ليس فى قسم اللغة الإنجليزية ولا يكاد يفهم تلك اللغة، فمن المؤلم له أن يضطر لتعلم مثل تلك القصيدة. وهناك أستاذ من من يدرسون إبراهيم يصر على أنه لن ينجح أى طالب إلا إذا أجاب عن سؤال حول "الأرض الخراب".

بالرغم من أننى لم أفهم تلك القصيدة بشكل جيد فى عمرى إلا أننى قررت أن أبذل أكبر جهد ممكن لأشرح له معناها. ومن الواضح أن المدرس قد أشار لهم إلى أن السؤال سوف يدور عن ما إذا كانت القصيدة متفائلة أو متشائمة . فقلت له إنه من المتفق عليه فى أمريكا أن تلك القصيدة متشائمة، وبدأت فى تعريفه بوضع الحضارة والعقلية الغربية عقب الحرب العالمية الأولى ومشاعر الدمار والضياع. وأخبرته أنه حتى قبل أن تندلع الحرب، كان الناس يحسون بشيء من عدم الانتماء والغربة بسبب تأثير الثورة الصناعية. ومن الواضح أن تلك الكلمات أعانته ، فقد بدا أكثر تفاؤلاً .

ونصحته أن لا يحفظ القصيدة كلها فهى طويلة جدا، وأن يحفظ فقط بعض السطور التى قد تساعده فى الاختبار. وأشرت عليه ببعض السطور التى قد تعد مشهورة كتلك التى تتحدث عن الربيع كأقسى المواسم لأنه ينبت الليلك من الأرض . وهى أيضا السطور التى تمهد الجو لما يليها. ثم نتخير بعض السطور الاستراتيجية ليحفظها، بعضها واضح بالنسبة له، وبعضها غائم تماما. ولكن السطر الذى يتكلم عن "مدام سوزوستريس" صعب جدا، إذ لماذا يبدأ فى الكلام عنها فجأة. ويتساءل إبراهيم لماذا تظهر فى القصيدة فجأة. وبدأت أنا أيضا أفكر أنها مزحة سخيفة جدا، فهى أذكى سيدة فى أوروبا وأحكم امرأة، ولكنها فى تلك القصيدة تظهر بدور قارئة المستقبل التى تحاول أن تقنع السيدات الأتفه بأنها تعرف المستقبل. والمستقبل بالطبع أسود، موت بالماء وعذاب وأشياء أكثر فظاعة. وتضيف تلك السطور إلى فكرة أن الثقافة الأوروبية مهلهلة وفى حالة ألم. ثم أقول له فى النهاية إن العمل مزدحم

بالإشارات للكتابات السابقة التى لم يقرأها أى منا ، ولذلك فهى مستغلقة. وعلاوة على ذلك، فهى قصيدة مشرذمة.

يبدو هنا أن إبراهيم متشكك وغير مستقر ، لأنه سمع نقدا كثيرا جدا لأوروبا من سُنيَّة الحى الذى يسكن فيه، والذين يحضرون كثيراً لتذكير إبراهيم بالصلاة ويحملقون فى بتشكك. ولكن تلك الصورة التى يقدمها إليوت عن السيدة الكبيرة التى تلعب بأوراق اللعب لا تلمس هذا الوتر عن الغرب عند إبراهيم. وننتقل بعد ذلك للسكرتيرة التى يغمسها وضعها فى علاقات لا ترضى عنها ولكنها لا تعترض عليها فى نفس الوقت. وهنا ينتبه إبراهيم ويقول إنهم فقدوا كل دين ، وعلى ذلك فإنهم يمارسون الحب مع أى شخص يقابلونه. وأوافق على كلامه بالرغم من أننى غير معجب بالمنحى الذى تأخذه محادثتنا ، ولكننى لم أرد أن أقطع الخط السليم الذى يتم فيه فهم القصيدة.

ونلتقط بعض السطور الأخرى التى تتكلم عن الانهيار الثقافى فى القصيدة. هناك صور جثث ميتة، وكنائس مهملة وأطفال مجهضة. وكلها صور تعمل بوضوح فى عقل إبراهيم . وأخيرا نصل للقسم الأخير من القصيدة وهو "ما قاله الرعد". فأقول له إن أهم شيء فى هذا القسم هو الماء. فقبل ذلك كان هناك بحارة غارقون ، والآن تنعكس الصورة؛ فهناك سهول جافة وميتة، وأشياء كثيرة تتجمع فى تلك السهول فوق الأرض المتشققة من العطش. وعلى الضفة الأخرى هناك أناس ينزلون أرجلهم فى الماء ويصطادون السمك. وفى هذا القسم، نرى إشارات كثيرة للمطر باعتباره وسيلة الخلاص من الدمار الثقافي. ويأخذ إبراهيم تلك الإشارة على أنها دليل على أن القصيدة متفائلة فى النهاية. وأرد أنا بأنه يستطيع أن يقول ذلك ، ولكن عليه أن ينتبه للإشارات المعاكسة.

ولكن يوسف يحيلنا للمذكرات التى تذكر أن أصوات الرعد قادمة من كلمات هندية ، مما يعطى فكرة بأن الشاعر يتوجه للشرق . وكذلك يأتى الماء من الشرق، مما يبين أنه يريد إحياء الحضارة من خلال الأديان الشرقية. لا أعانده كثيرا فيما يقول لأننى أعرف أنه يتوقع أن ما يريده أستاذه هو أن القصيدة متفائلة وهذا هو ما سيكتبه. هو يرى بعثا أوروبيا يلهمه الشرق، فليكن ذلك.

بعد الاختبار بعدة أسابيع ذهبت لأزور يوسف وإبراهيم فى البيت، وكان من

المفروض أن تعلن النتيجة فى بداية يوليو ولكننا كنا ساعتها فى أواخر يوليو. كانت نتيجة الامتحانات مختلفة بالنسبة للأخين، فقد كانت أساليب يوسف المستهترة وبالا عليه، فقد رسب فى عدة مواد وسيضطر لإعادة سنة كاملة فى كلية الحقوق. كان إبراهيم غاضبا منه كثيرا ويقرعه بأنهم لن يستطيعوا تحمله طول العمر فى كلية الحقوق، وكان يوسف صامتا طول الوقت ولا يرد على أخيه ويكتفى بالنظرات الخانعة. لقد طال شعره فاختفت قصة "كابوريا"، ولكنه تحول الآن لنمط موضة جديد. هو الآن يرتدى أحذية رياضية برقبة عالية وأربطة مفكوكة على شاكلة الشباب الأمريكيين. ولكننى لم أسأله من أين استجلب المال اللازم لتلك الأحذية.

إبراهيم لديه أخبار سارة وأخبار غير سارة. الأخبار السارة هى أنه واحد من ثلاثة طلاب فى فصل يضم عشرات فى كلية التربية قسم اللغة الإنجليزية الذين نجحوا فى اختبار الشعر. الأخبار غير السارة هى أنه رسب فى اختبار علم اللغة. ولما قدمت تعازى قال لى إبراهيم إن المشكلة ليست ضخمة لأن الطلاب الذين يرسبون فى مادة أو مادتين فى السنة النهائية يسمح لهم بإعادة تلكما المادتين فى الصيف. وهو واثق من أنه يستطيع أن ينجح طالما أن لديه وقت للتركيز على مادة واحدة. أما الأخبار السيئة حقا هى أن إبراهيم قد تسلم خطابا من الجيش. فى غضون شهور قليلة يتحتم عليه أن يبدأ فى أداء الخدمة العسكرية. ولكنه يظن أنه من الصعب أن يخدم كضابط احتياط، فلا يحتاج أن يقضى ثلاث سنوات فى الجيش كما يحدث لبعض المجندين الجدد. ولا يقدم الفارق فى الدخل الذى تمنحه رتبة الضابط عزاء كبيرا عن العامين الإضافيين الذين يقضيهما المجند عاملا فى الجيش. هناك إشاعات تقول إن الفرد يستطيع أن يتفادى الخدمة العسكرية إذا دفع ٣٠ ألف جنيه، ولكن ذلك المبلغ فلكى لأسرة إبراهيم ويوسف [٣٢] . لا يوجد حل لتفادى تلك الخدمة، ويخشى إبراهيم أن غيابه سيكون له تأثير سلبى على يوسف الذى لا يذاكر بالفعل. ومن المتوقع أن يخرج عبد الله، الأخ الأكبر، من الخدمة فى نفس الوقت الذى يدخل فيه إبراهيم الخدمة تقريبا. ولكنه لن يكون عونا كبيرا ليوسف فى المذاكرة. والدخل الذى سيحصل عليه من العمل الذى سيقوم به سيكون قليلا جدا بالنسبة لمصروفات الأسرة.

يتوقع إبراهيم أنه سيعود إلى البيت متشوقا لطعام أمه اللطيف بعد أشهر من الطعام الميرى المتواضع. وإذا كان حظه سيئا، فإن كارثة ما ستطيل إقامته فى

الجيش، وقد حدث بالفعل أن قامت حرب الخليج فى عام ١٩٩١ ولكنها كانت سريعة وحاسمة ولم تحتج لإطالة فترة إقامة المجندين فى الجيش. فما زال الناس يذكرون بشيء من الرعب أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات عندما كانت الحرب مع إسرائيل تتطلب وجود قوة بشرية كبيرة، وأيامها خدم بعض المجندين مدة سبع سنوات.

أترك منزل يوسف وإبراهيم فى الغروب، ويصطحبانى حتى الشارع الرئيسى حيث أستقل الميكروباص. عندما كنا نعبر الساحة الواسعة فى وسط البساتين، كانت الشمس الغاربة تملأ البيوت حرارة والكلاب تملأ الجو نباحا من داخل حافلة نصف مدفونة فى الأرض. لا يوجد هنا أى خضرة، بل صخور فقط لا غير. وعندما كنا نمر أمام مقهى أم كلثوم، كان بعض الرجال المتعبين فى جلابيبهم يستمعون لأغانى الفنانة الكبيرة من إذاعة أم كلثوم. كانت الأغنية التى تبث فى الراديو هى "إنتا عمري"، وهو اسم واحدة من المصارعات اللاتى استجلبهن "هدهد" فى فيلم "كابوريا"، وهى أول ثمرة تعاون بين عبد الوهاب وأم كلثوم. عندما قدمت الأغنية لأول مرة فى الإذاعة المصرية عام ١٩٦٤ ، أوقفت المرور فى حى شبرا الشعبى الذى تقطنه بعض أسر الطبقة المتوسطة، ذلك عندما كان الناس يتوقفون ليسمعوا الأغنية وهى تبث من خلال مكبرات صوت أقيمت لهذا الغرض فى المقاهى .

يجلس يوسف وإبراهيم فى المقهى ليشربا الشاى بينما أمضى أنا فى طريقى للميكروباص.

مدام سوزوستريس

أنكر الكثير من أصدقائى المصريين من أمثال فريد مدرس الرياضيات ونبيل طالب الطب أن صفوة المثقفين المصريين يعيشون فى سياق عالمى حيث يمثل إتقان اللغات الأجنبية دلالة هامة على التثقف والوعى والعلم. لم يكن إنكارهم هذا مدفوعا بكراهيتهم لدراسة اللغات الأجنبية، بل كان نبيل بالذات يدافع عن ضرورة تملك ممتهنى الطب لبعض الكفاءة فى اللغات الأجنبية لتستطيع مصر اللحاق بآخر التطورات فى عالم الطب. ومع ذلك فإن التحدث باللغات الأجنبية، وخاصة الإنجليزية

التى تمثل اللغة الأجنبية الأولى فى نظام التعليم المصري، بالنسبة لهم عملا يدل على الغطرسة أكثر من أى شيء آخر. فقد قال فريد إن الإنجليزية مهمة للعلم فقط وليس لأى شيء آخر. فقد كان تصورهما هو أن المصريين الذين يتحدثون الإنجليزية قد يمثلون صفوة اقتصادية أو اجتماعية ولكنهم لا يمثلون صفوة ثقافية على الإطلاق.

كان لجريدة الأهرام، أكثر الصحف المصرية مصداقية وانتشارا، رأى أكثر توسعية فيما يخص قيمة اللغة الإنجليزية. فقد كان تأسيس نسخة أسبوعية من الأهرام بالإنجليزية واحدا من أولويات المؤسسة فى أواخر الثمانينات، حيث توسعت المؤسسة حديثا فى منشوراتها ومطبوعاتها بشكل كبير. فقد نشرت "الأهرام الرياضي" ومجلة نسائية اسمها "نصف الدنيا" بالإضافة لمنشوراتها الكثيرة المعتادة: وهى جريدة الأهرام اليومية و"الأهرام الاقتصادي". وكان رد فعل فريد سلبيا للأخبار التى تقول بتجهيز الأهرام لصحيفة باللغة الإنجليزية. فقد تهكم وقال متسائلا "الأهرام للخواجات؟ لماذا لا نصبح الولاية الـ٥٢". لم أكن أملك قدرة الرفض لأننى كنت فى حاجة لعمل بشكل فوري.

بدأت فى العمل فى الأهرام الإنجليزى قبل أن يبدأ النشر بأربعة أشهر. وفى الوقت الذى عملت فيه فى تلك الجريدة، وأثناء حضورى لاجتماعات التحرير، التى كانت مثيرة للعقل والاهتمام بما أنه لم يكن هناك عمل نقوم به، كان الحديث كله يدور عن شكل هذا المنشور الجديد. وكان نصف عدد الحاضرين لتلك الاجتماعات تقريبا من الأجانب الذين تمتعوا بدرجات متفاوتة من الخبرة الصحفية. أما أنا فلم تكن لى أى خبرة على الإطلاق. أما بالنسبة للمصريين الحاضرين، فقد كانوا يتفاوتون بين شباب طموح من حديثى التخرج يجلسون على الأطراف وفى الخلفية إلى محررين ومحررين سابقين وصحفيين من ذوى الخبرات الكبيرة فى العمل كموظفين مصريين فى وكالات صحفية أجنبية. كانت لغة الاجتماعات هى الإنجليزية للتسهيل على من لا يستطيعون فهم العربية. وكانت الاجتماعات تقام حول مائدة اجتماعات مستديرة وكبيرة فى حجرة فى الدور الرابع بالمبنى الجديد للأهرام بشارع الجلاء المزدحم الذى يغطيه كبرى أكتوبر ويتوسطه خط المترو.

وكثيرا ما يشار للأهرام فى الصحافة الأجنبية على أنها جريدة نصف رسمية. فى

الاجتماعات الأولى، حاول محمد سلماوى رئيس التحرير لهذا المشروع الإنجليزى اللغة أن يثبت لنا أن الأهرام ليس جريدة رسمية أو جريدة حكومية [٣٣]. وكان ذلك لمصلحة الأجانب بشكل كبير لأنهم كانوا قلقين من أن الحكومة قد تضع ضغوطا وحدودا كبيرة على محتوى الجريدة. فقد أقر سلماوى أن الجريدة أممت أيام عبد الناصر وأنها ما تزال ملكا للقطاع العام، ولكنه قال إن هذا لم يعد يعنى أنها تحت الرقابة. وأضاف أن إبراهيم نافع رئيس تحرير الجريدة الأم قد قدم له كل الوعود اللازمة لحرية الأهرام الإنجليزى الأسبوعي. ومع ذلك كله فإن جريدتنا سوف يديرها رجال الأهرام ومحرروه، وسوف تستعمل كل تسهيلات وإمكانيات الأهرام وسوف تحمل نفس وجهات نظر الأهرام على مقالاتها الافتتاحية.

افترض معظم الأجانب من العاملين أيامها أن معظم قراء المنشور الجديد سيكونون من الأجانب. ولكن ذلك لم يكن نفس افتراض الموظفين المصريين الكبار العاملين على إخراج الجريدة. فقد أكد سلماوى نفسه على أن الجريدة ستكون صوتا صادقا لمصر فى العالم الخارجي، ولكنه أصر فى نفس الوقت على وجود مجتمع كبير من المصريين المتحدثين بالإنجليزية داخل البلاد. من الممكن أن تكون فرضيته سليمة، ولكننى لم أر قط أى مجموعة كبيرة من الناس تفضل قراءة صحف باللغة الإنجليزية بينما توجد صحف كثيرة بالعربية [٣٤].

لقد كان سلماوى نفسه يتحدث الإنجليزية بطلاقة وبدون لحن كبير. فقد تخرج من جامعة القاهرة والتحق بعد ذلك بالجامعة الأمريكية ليحصل منها على ماجستير فى الإعلام. وتلقى أيضا دبلومات فى المسرح الشكسبيرى والإنجليزية الحديثة من جامعتى أكسفورد وبرمنجهام. لم يكن أحد من الإنجليزيين العاملين فى الجريدة، وواحد من خريجى أكسفورد، ليعرف ماذا تعنى دبلوما فى المسرح الشكسبيري. ولكنهما افترضا أن تكون مجرد شهادة ممنوحة من الجامعة للطلاب الذين يحضرون البرامج الصيفية التى تقيمها للأجانب من أجل جمع أكبر قدر ممكن من النقود. وكان سلماوى فخورا بنفسه فى مجال كتابة المسرح والقصص القصيرة بجانب الأعمال غير الروائية أيضا [٣٥]. وكان يعيش فى فيلا فى المعادي، حى الأجانب الرئيسى فى القاهرة والذى يبعد بمحطتى مترو عن مسكن صديقاى فى البساتين. كان ساعتها يركب مرسيدس ١٩٠ "زلكة" صغيرة. وهى أرخص من تمساحة "فضة المعداوي" التى بلغ ثمنها ساعتها حوالى ربع مليون جنيه.

وطلب منى مقابلة سلماوى بعد واحد من تلك الاجتماعات الأولية لنناقش توزيعى على الصفحة التى سأعمل فيها. وكان مكتبه ضخما بالمقارنة بمكاتب الموظفين المصريين العاديين بالرغم من أنه لم يكن مكتبه الخاص. المكاتب الخاصة تقدم لصفوة الصفوة التى كان سلماوى يطمح إليها، ولكنه لم يكن هناك بعد. كان المكتب أزرق اللون وعلقت على الحوائط رسوم من الفن الحديث من رسم زوجته نزلى مدكور، الفنانة القاهرية المشهورة.

فى المقابلة ، بدأ يشرح لى تصميم الجريدة: أول ثلاث صفحات ستكون للأخبار، الصفحة الأولى للأخبار الإقليمية- إلا إذا كانت هناك أخبار عالمية ذات أهمية ملحة. ستكون الأخبار المحلية على الصفحة الثانية، والأخبار العالمية على الصفحة الثالثة. ستكون الصفحة الرابعة والخامسة مخصصتين للاقتصاد والتحقيقات، بينما تكون الصفحتان السادسة والسابعة للرأى . أما الصفحتان الثامنة والتاسعة فهما للثقافة، وتكون الصفحة العاشرة صفحة للمنوعات، والتى لم يكن لها شكلها المحدد أبدا. الرياضة كانت على الصفحة الحادية عشرة، وكانت صفحة الناس هى الثانية عشرة، وقد كانت عبارة عن تحقيقات كاملة ومطولة عن شخصيات مشهورة معينة. قال لى ساعتها إنهم محتاجون لشخص يتمتع بخفة ظل وثقافة كبيرة ليكتب عامود "الرغي"، ولكننى لم أتطوع لذلك، ولم يكن يتوقع هو نفسه منى أن أفعل. فى الحقيقة لا يمكن أن يكون هناك عامود "رغي" فى أى جريدة مصرية حقيقية. فالبحث عن النقط السوداء فى حياة الناس المشاهير والكبار أمر لا يمكن أن يفكر فيه أحد. وحتى الصحف المعارضة التى تتمتع بحرية كبيرة الآن أكثر من أى وقت مضى، لا تجرؤ على نقد المسؤولين الرسميين بذكر الأسماء.

تطوعت بالعمل فى المجالات الثقافية وقلت إننى أرغب فى القيام ببعض الترجمات أيضا لو كان ذلك ممكنا. ولكنه ابتسم وقال لى إن الصفحة الثقافية قد حجزت، ولكنهم بحاجة لمن يعمل فى الصفحة الرياضية. لقد كان هناك فائض من المواهب فى الصفحة الثقافية وحتى فى الصفحة الاقتصادية، التى فقد محررها عمله بعد ذلك بسبب تضمينه مقالات كثيرة ذات طابع متشائم، ذلك بالرغم من أنه كان يكتب تحليلا للكتب بالإضافة لتحرير تلك الصفحة. وبالإضافة إلى هذا الشخص كان هناك نائب تحرير صفحة الرأى والصحفيان الإنجليزيان (اللذان حصلا على صلاتهما فى عالم الفن من خلال

نائب تحرير صفحة الرأي) وناقد سينمائى (استقال بعد ذلك احتجاجا على أن مقالاته المكتوبة عن الثقافة الجماهيرية لم تنل حظها من التقدير الجاد) بالإضافة بالطبع لمحرر الصفحة الثقافية الذى كان موظفا سابقا فى وزارة الإعلام (وهو أخ لأحد الملحنين الذين عملوا مع أم كلثوم). أجبت سلماوى بأننى لم أكن قط معجبا بالرياضة لحد كبير ولكننى متأكد من أننى سوف أستطيع العمل فيها بمعرفتى المحدودة، وسآخذ العمل إذا لم يكن غيره متاحا. وتم الاتفاق على ذلك، وأصبحت نائب تحرير الأهرام الأسبوعى الإنجليزى لفترة قصيرة.

وفى الأيام الأولى من عملى القصير، وصلنى سلماوى بسيارته إلى جاردن سيتى فى طريقه للمعادي. وفى مرة من المرات، كان معنا فى السيارة محمد شبل الذى يعمل بالنقد السينمائى لأنه كان يسكن فى المعادى هو الآخر. حدثنا شبل عن مشروعه فى إخراج فيلم رعب عن سيدة قتلت ثم عادت روحها لتسكن زوجها. وعندما اتضح من المناقشة اهتمامى بالأفلام المصرية، ذكرت أننى متيم بأفلام ممثل كوميدى اسمه عادل إمام. هو الممثل الذى يتلقى أعلى الأجور فى الساحة الفنية المصرية، وقد قدم بعض الكوميديات الجيدة أيضا. لقد بدى أن محمد شبل مهتم بكلامي، ولكن رئيس التحرير- سلماوي- بدت عليه علامات الإحراج وتهرب من الموضوع.

وبعد الجلسة التالية بأسبوع، قدمنى رئيس التحرير لرئيستى فى العمل، وهى سيدة تعرف باسم صفية ثروت، وكانت وظيفتها هى تحرير صفحة الرياضة. وكما علمت بعد ذلك فقد كانت تلك السيدة أول من أدخل السباحة التوقيعية إلى مصر. وكانت صفية سيدة متينة البنيان فى الخمسين من عمرها وذات ابتسامة عريضة. رحبت بى عضوا فى فريق تحرير صفحتها. واكتشفت بعد ذلك أنها واحدة من بطلات العالم فى لعبة البردج. ومن المعروف أن فرق الرجال والسيدات فى مصر من قوى العالم الكبيرة فى البريدج، وكذلك علمت أن لها خبرة محدودة فى مجال التمثيل. وأخبرنى محمد شبل أن لها سطرا مشهورا جدا تقوله فى فيلم "بين الأطلال" من إنتاج عام ١٩٥٩ . كان دورها فى هذا الفيلم هو بنت الشخصية التى لعبتها فاتن حمامة- التى اكتشفها محمد كريم فى رابع فيلم له مع عبد الوهاب "يوم سعيد". وفى أيام فيلم "بين الأطلال" كانت فاتن حمامة واحدة من سيدات السينما المصرية الكبيرات، بينما كانت صفية نجم يزهر لم تزل.

وظننت أن هذا مجرد ضربة حظ؛ فقد كان اعتقادى حول الثقافة الجماهيرية هو أنها تعبر عن بعض عناصر الحياة الاجتماعية وتعكسها، وكذلك تساعد فى خلق الوسط الاجتماعى الذى يعيش الناس فيه. ولكننى الآن وهنا، أراقب قسما من الحياة الواقعية- مكتب الأهرام- وإذا بى أفاجأ أن رئيستى فى العمل جزء من تاريخ الثقافة الجماهيرية. ففى الواقع المصري، تعد الحياة مفعمة بالإشارات للأفلام واستلهاماتها. وأصبح من الواضح لى أن كونى مساعد تحرير صفحة الرياضة قد يساعدنى فى عملى .

يبدأ فيلم "بين الأطلال" وفتاة جامعية صغيرة السن، وهى صفية ، تقع فى حب أستاذها فى الجامعة. ويتقدم هو لخطبتها، ولكن عندما تكتشف الأم ، وهى فاتن حمامة، هوية العريس المتقدم، يصيبها الذعر. وتدفع لابنتها ببعض الأوراق لتقرأها. والفيلم عبارة عن تمثيل مشاهد ما تقرؤه البنت فى تلك الأوراق، هذه البنت تختفى بعد أن تبدأ القراءة. ويتضح أن شخصية الأم ليست هى أم صفية الحقيقية، بل ماتت أمها الحقيقية أثناء ولادتها. وتلك السيدة التى تظن أنها أمها، ما هى إلا حبيبة أبيها المتوفى والتى ينتهى بها الحال بعد ظروف مأساوية لتربية ابنة محبوبها اليتيمة. ويتضح أيضا أن العريس المتقدم ما هو إلا ابن الشخصية التى تلعبها فاتن حمامة الطبيعى من رجل آخر لم تحببه أبدا. وعندما تنتهى صفية من قراءة تلك القصة المتشابكة، تسألها تلك الأم المستعارة إن كانت تريدها أن تبقى. فتنفجر شخصية صفية باكية وتطلق سطرها الخالد الذى ما تزال تعرف به حتى اليوم، وهو: "إنتى مامة وإنتى كل حاجة".

تدور أحداث "بين الأطلال" فى الأندية الرياضية والبيوت الفخمة. ويا للعجب، قد يكون هذا الوسط هو الذى تربت فيه صفية بالفعل. وبالرغم من أنها وضعت أقدامها فى عالم التمثيل بشكل جيد، إلا أنها هجرت هذا المجال لصالح عمل ممتد فى الرياضة. كانت متيمة بالرياضة، وراقت لها فكرة أن تصبح صفحة الرياضة فى الأهرام الإنجليزى الأسبوعى مجالا للتثقيف الرياضي. وأعلمتنى أن دورة الألعاب الأفريقية ستقام فى مصر العام التالي، وأن صفحة الرياضة فى جريدتنا سوف تنشر تحقيقا أسبوعيا عن استعدادات مصر لها. وقالت كذلك إننا سوف نكتب مقالا افتتاحيا رياضيا كل أسبوع، وسنهمش أخبار الدورى المحلى لكرة القدم، وهو ما تهتم به الصحف الأخرى

وكانت نزعتي ، التى كونتها من فرضية أن معظم قراء الصحيفة سيكونون من الأجانب، أن أقدم تغطية كبيرة لكرة السلة والبيسبول وإحصاءاتهما من الكمبيوتر، وتقديم تغطية لكرة القدم للقراء الأوروبيين. وافقت على ذلك، ولكن عندما اكتشفنا أن صفحة الرياضة ستكون صفحة واحدة ، ألغينا فكرة الإحصاء. وانتهينا إلى تقديم مقالات عادية عن السباحة وعن البريدج، وقد كانت مقالات البريدج مأخوذة من أحد كتب رئيستى عن اللعبة. ولكن معظم المادة كانت من صفحة الرياضة العادية فى الأهرام اليومي، ويحررها محرر الرياضة العربى ، عن كرة القدم المحلية. وكان ذلك بسبب أن أحدا من المحررين لم يكن راغبا فى تغطية أى نشاط كانت رئيستى تريدهم أن يغطوه. هذا وقد أصبح عجزنا عن البعد عن تغطية كرة القدم وحدها دون كل شيء آخر مؤلما ومحبطا لصفية. واستقالت بعد ذلك، ولكننى لم أكن حاضرا الاستقالة. ولكن الإشاعات تقول إنها تبادلت بعض الكلمات القاسية مع محمد سلماوى . وفى الحقيقة، بقيت أنا أيضا أسبوعين فقط فى صفحة الرياضة، وسمح لى بعد ذلك بالانتقال إلى ترجمة صفحة الرأى (٣٦) .

كان محرر صفحة الرأى هو حسن فؤاد، وهو محرر ذو مكانة رفيعة فى الأهرام، فقد كان محررا لـ"صباح الخير" فى السبعينات. كان هذا الرجل من أطيب وأكفأ العاملين فى الأهرام الإنجليزي. فقد كان متعاونا مع الجميع ويستطيع أن يوجد وقتا لأتفه المسائل كمساعدتى فى فك رموز الخط فى المقال الافتتاحى للأهرام العربي. كان كاتب ذلك المقال الافتتاحى رجل ذو خط صعب القراءة يخفى خلفه مهارة كبيرة فى النثر العربى الفصيح. كان من ضمن سعادته أن تصدمنى الكتابة، فقد كان يكتب الكلام المتعارف عليه رسميا ولكنه يكتبه بأسلوب معقد يستعصى على اللغة الإنجليزية. على الناحية الأخرى من صفحة الرأي، كان هناك مقال محمد سيد أحمد الذى كان معقدا ولكنه فى نفس الوقت سهل التحويل للغة الإنجليزية. كانت مقالته هى الوحيدة التى تأتى إلينا مكتوبة على الماكينة، واستغربت كثيرا عندما عرفت أن الكثيرين يعتقدون أن كتابته صعبة. وسمعت أنه يكتب الفرنسية ولكن بكلمات عربية، وكذلك سمعت أنه يتحدث الفرنسية أحسن من العربية.

ما بين المقال الافتتاحى ومقال محمد سيد أحمد، كانت هناك العديد من المقالات العادية التى نأخذها من الأهرام العادي، كمقالات نجيب محفوظ وسلامة أحمد سلامة

ذلك علاوة على الإسهامات المرسلة للجريدة العربية أو للجريدة الإنجليزية الجديدة. وكان العمل فى صفحة الرأى متعب، ولكنها كانت من أوائل الصفحات التى استقرت على روتينها الأسبوعي، مما سمح بوقت أطول للعمل على تثبيت الصفحات الأخرى.

بما أننى مهتم بالثقافة الجماهيرية فقد كان من الطبيعى أن أذهب لصفحة الفن والثقافة. وقد كان ناقدنا السينمائى محمد شبل مخرجا لأفلام الرعب، وأخرج فيلم "أنياب" عام ١٩٨١ ، وهو نسخة مصرية من بعض الأفلام الأجنبية، ولم يكن ناجحا بشكل كبير باعتراف المخرج نفسه. وقد استقال هو الآخر فى غضب مثل صفية بسبب رغبته فى الكتابة عن الثقافة الجماهيرية التى لم يرها رؤساء التحرير ذات بال أو تستحق الكتابة. والأسوأ من ذلك أنه كان يكتب مقالاته تلك بأسلوب غريب وعامى جدا، مما لم يعجب رؤساء التحرير أكثر من موضوع المقالات نفسه. وكانت القشة التى قسمت ظهر البعير عندما قام بعمل حديث صحفى مع الأستاذ طارق على حسن، رئيس دار الأوبرا المصرية الجديدة والتى كانت هدية من اليابان [٣٧]. لقد كانت نية اليابانيين أن يقيموا مركزا ثقافيا للمواطن العادي، ولكن النتيجة كانت مركزا ثقافيا للصفوة دون منازع. أصبحت النتيجة مؤسسة يرعاها الأجانب فى الغالب الأعم [٣٨]. كانت سمعة دار الأوبرا بأنها متجهة للصفوة مؤلمة لكل أصدقائى خارج الجريدة وخارج محيط الجامعة الأمريكية. كان صديقى فريد ناقدا لها بشكل مفتوح وواسع، كما أن فيلم "كابوريا" ضم مشهدا يعلق على نمط الملابس الموجود فى الدار. فعندما كان "هدهد" غنيا من الأموال التى حصل عليها من فيلا النساء الحسان، فقد أراد وأصدقاءه أن يذهبوا لدار الأوبرا حيث يقابل محبوبته من الحى القديم والتى تعمل هناك. يدفع هو وكل أصدقاؤه ثمن تذكرة لأحد الأوبرات الأجنبية، ويقدر ثمنها بخمسين جنيها. ولما كانوا جميعا غير واعين بشروط الزى الرجالى التى تقتضى ارتداء كل رجل لربطة عنق، لا يسمح لهم بالدخول من الباب. ولكن "هدهد" وحده يستطيع أن يدخل لأنه قطع شريحة من قميص صديقه الأحمر وربطها حول رقبته كربطة عنق.

فى البداية تم رفض مقال شبل من البداية كما منع "هدهد" من دخول دار الأوبرا، بالرغم من أنه كان حديثا ممتازا، ويعد أحسن ما كتب للأهرام الإنجليزي. ورفض الحديث والمقال لأنه ناقد بشكل لاذع. تكلم شبل مع محمد سلماوي، ولكنه، مثل صفية، لم يجد حلا سوى الاستقالة. ونشرت نسخة مختصرة من مقاله فى العدد التجريبى

الثالث، هذا وقد وصلت الأعداد التجريبية لخمسة. ولكن ذلك لم يقنعه بالعودة للجريدة. ولكنه حصل بعد ذلك مباشرة على عمل فى الجازيت المصرية، وهى صحيفة منافسة باللغة الإنجليزية تصدرها مؤسسة الجمهورية، التى تصدر بدورها صحيفة يومية أخرى- وهى جريدة الجمهورية (٣٩).

كان المقال الرئيسى فى الصفحة الثقافية من نصيب مرسى سعد الدين، وهو رئيس سابق لمصلحة الاستعلامات المصرية من ١٩٧٧ إلى ١٩٧٩ . الدكتور مرسى ، كما يطلق عليه العاملون فى الجريدة، كان على المعاش عندما حصل على وظيفة تحرير صفحة الثقافة بالأهرام الإنجليزى (٤٠) . تركته السنوات الطوال فى العمل العام رجلاً ذا شبكة عريضة من العلاقات والتأثير تجعله محاصرا بشكل دائم بطلبات التدخل والتوسط على كل المستويات فى القطاع العام والخاص. لقد كان الدكتور مرسى مصدرا للمعارف والصلات بالنسبة للعاملين فى الجريدة. ولكنه لم يكن عليه عبء كبير فى العمل بتحرير الصفحة بما أن الصحفيين الأجنبيين يقومان بكل التحرير والتصحيح وقدرٍ كبيرٍ من الكتابة. كانت الصفحة الثقافية- أكثر من أى صفحة أخرى فى المجلة- هدفاً للإسهامات الخارجية بالرغم من أن تلك الإسهامات لم تكن على مستوى كبير. ومع ذلك فقد كان الدكتور مرسى يشجع تطوير المواهب الجديدة، ومهما كانت عيوبه فى تحرير الصفحة، فلا يمكن أن نقول إنه كان مهملا للمواهب الشابة. فكم من مرة صعدت فيها للدور السابع بالأهرام لأجده فى مناقشة جادة مع أحد الكتاب الشباب الواعدين .

كان الدكتور مرسى يحب أن يتذكر أيامه الخوالى كمساعد المستشار الثقافى فى لندن، وهى أول وظيفة دبلوماسية يحصل عليها كشاب. جعلته إقامته الكبيرة فى الخارج وصلاته الكبيرة بالمؤسسة الثقافية البريطانية فى مصر الشخص المناسب للأهرام الأسبوعى الإنجليزي. يرفض كتابه الأخير فكرة أن الغزو الثقافى الغربى لمصر مسألة يجب أن تشغل بال المثقفين المصريين المحدثين الذين يجب أن يشعروا بالثقة فى أنفسهم وهم يقتحمون مجالات الحياة الثقافية (مرسى سعد الدين، ١٩٨٩ ص٥) . وقد كان ذلك هو الموضوع الأساسى والمتكرر فى مقال الدكتور مرسى فى الأهرام الإنجليزى تحت عنوان "كلام بسيط". كان أول مقال له هو تعليق على مجموعة من الصور المنشورة فى نفس الصفحة. وكانت الصور لمجموعة من الأعمال الفنية للنحات

المصرى محمود مختار. وكان المقال المصاحب من كتابة نحوى العشري، وهى واحدة من تلامذة الدكتور مرسي. وفى التعليق على نحت مختار، يتكلم الدكتور مرسى عن شخصية الحداثة المصرية، ويعلن الانتصار فى الصراع الثقافى الذى شغل الكثيرين من أصدقائى ومعارفى بشكل كبير. يقول الدكتور مرسى إنه يذكر أنه مثل مصر يوما فى ندوة دولية عن الوعى الثقافى للأمم، وأن الندوة نادت بحق الأمم فى أن تعى ثقافتها القومية بشكل كامل. كذلك نادت بالتسامح والتفاهم بين الثقافات المستقلة. وبالرغم من النغمة الوعظية التى اتخذتها توصيات الندوة، إلا أنها بينت بشكل كبير مدى تأثير الاستعمار الضار على الثقافات المحلية. وختم كلامه بأن مشكلة الهوية الثقافية ليست مشكلة كبيرة بالنسبة لمصر.

صنف الدكتور مرسى سعد الدين المتصارعين فى هذا الصراع الثقافى فى معسكرين: فقد كان هناك فريق من الملتزمين بالثقافة العربية (ولا يوجد هناك سوى ذكر بسيط وسريع للثقافة الإسلامية كأحد عناصر التوجه الروحى لثقافتنا)، وعلى الناحية الأخرى كان هناك المثقفون الذين يدعون لإحياء الثقافة الفرعونية وهويتها وربط روح تلك الثقافة بالثقافة الغربية الأوروبية. فى رأى الدكتور مرسي، كان الحداثى المصرى الكبير الدكتور طه حسين، الذى كان وزيرا للتعليم، هو الذى دمج بين هذين الفريقين. فقد قال الدكتور مرسى إن عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين هو الذى أقام الوزن بين المدرستين عندما كتب أن ثقافة مصر مكونة من ثلاثة عناصر: الأول هو العنصر المصرى الخالص، والثانى هو العنصر العربى القادم من الدين واللغة والحضارة، والثالث هو العنصر الأجنبى الذى كان دائما فاعلا فى الحياة المصرية.

وتكرر نجوى العشرى نفس آراء الدكتور مرسى تلك فى مقالها الذى يصف أحد أعمال محمود مختار وهو تمثال نهضة مصر الذى يقف أمام جامعة القاهرة، والذى يرمز للمنظور الحداثى المصرى ناحية المهمة التعليمية. فمهما كانت أخطاءها بالنسبة للناس العاديين الآن، فإن الرسالة الحداثية موضوعة فى تمثال من حجر أمام جامعة القاهرة (٤١).

لم تكن نجوى العشرى التلميذة، مثلها فى ذلك مثل فلاحة محمود مختار، ترتدى أى حجاب على الرأس، على عكس معظم فتيات جامعة القاهرة اللاتى يمررن بجوار

تمثال مختار كل يوم، فبالنسبة لهن، يمثل المستقبل ارتداء هذا الحجاب. بالرغم من أن الحجاب ليس حجابا بالمعنى التقليدي، بل هو من إبداع أبناء الطبقة المتوسطة المتعلمين، أو الصابين للطبقة المتوسطة، وليس من خلق فلاحة تمثال مختار، فإنه لا يستدعى اهتمام العشرى على أنه من تقاليد الماضى ولا اهتمام الدكتور مرسى لأنه "توازن بين مدرستين فكريتين". ويقع التركيز الشديد فى عملية الدمج الثقافى فى الجامعات على الدين، وخاصة الإسلام، بوصفه حلا لكل المشاكل اليومية والكونية أيضا. وعلاوة على ذلك، فإن الطلاب ينظرون إلى حل مشاكل الصراع الثقافى الذى يشعرون به حادا فى حياتهم ما زال غائبا وينتظرونه، وهذا يتناقض مع تصريح الدكتور مرسى الواثق بأن حل أى مشاكل صراع ثقافى من الممكن أن تكون مصر قد أحست بها قد حدث بالفعل منذ ستين عاما.

ومن الغريب أن الدكتور مرسى لم يكن بحاجة للذهاب بعيدا ليعاين بنفسه رد الفعل العملى على حلول العشرينات والثلاثينات التى قدمها. فقد كان باب مكتبنا فى الدور السابع بالأهرام فى بعض الأحيان تسده صفوف من سجادات الصلاة المفرودة للمسلمين من دورنا الذين كانوا يرغبون فى أداء صلاة الجماعة. وقد كان معظم المصلين من الأهرام الرياضي، وهى جريدة متفرعة من الأهرام الأم. كانت السجادات تفرش على صف مكتبنا، مما يجعل من المستحيل بالنسبة لنا الدخول أو الخروج لمدة ربع أو ثلث ساعة كامل. كان ذلك غير مناسب فى حالة وجود موعد محدد لتسليم المقالات. ولكن لم يكن من الممكن أن نخطو فوق تلك السجادات، فقد تخيلت أنه من الاحترام أن أخلع حذائى وأمر فوق السجادة، ولكننى فوجئت بأحد العاملين الغاضبين بعد الصلاة يطلب معرفة من ذا الذى خرق الناموس ومرق من أمام المصلين. ولكن نجوى العشرى لم يكن عليها أن تواجه مثل هذا الموقف لأنها كانت من موظفى الأهرام الإنجليزى المعدودين الذين كان لهم مكتب خاص فى الدور الرابع بنفس المبنى- فى مكتب رئيس التحرير. لقد كانت مكاتب الدور الرابع مشغولة بكبار موظفى الأهرام، ولذلك كان من المستحيل سد أبواب مكاتبهم بسجادات الصلاة.

لم يكن لى عمل كبير فى قسم الأخبار بجريدتنا، بجانب عمل الترجمة وصلاتى غير الرسمية بصفحة الثقافة. كانت معظم الأخبار فى الأيام الأولى للجريدة مأخوذة من خدمات وكالات الأنباء من التيكرز أو تقارير المراسلين. لم يكن للأهرام سوى

مجموعة محدودة من المراسلين فى العواصم الأوروبية والأمريكية، ولم يكن له مراسلون كثيرون فى العواصم العربية. كان القليل من مقالات الأهرام الإنجليزى مكتوب بأقلام عامليه، وكان الأمل والهدف هو أنه بمرور الوقت يصبح معظم ما تقدمه جريدتنا من إنتاجنا الخاص [٤٢]. تعرفت بشكل كبير على قسم الأخبار عندما بدأنا العمل فى الأعداد التجريبية فى فبراير ١٩٩١. فقد طلب منا أن نتواجد يوم الأربع، أى قبل صدور عدد الجريدة بيوم، مهما كانت الصفحات التى نعمل بها. فى تلك الأسابيع العصيبة، بدأ محمود مراد، وهو من كبار موظفى الأهرام، يظهر بانتظام فى جريدتنا. لقد كان رجلا طويلا يرتدى حللا غالية، ولم يكن قادرا أو راغبا فى التحدث بالإنجليزية، على عكس غالبية العاملين.

لم يكن هناك أى شك من أن مرادا كان على اتصال بمصادر فى الحكومة، فقد أعطيت واحدا من مقالاته لأترجمه فى آخر أربع من فترتى القصيرة فى الجريدة وقد كانت، مثلها مثل كل المقالات التى ترسلها لنا الأهرام ، مكتوبة بخط اليد، ولكن الخط تلك المرة كان أسوأ من أى وقت مضى. وكان على أن أطلب من بعض المصريين من العاملين فى الجريدة أن يساعدوني، وعرفت أن رأيهم هو أن النثر الذى كتب به المقال كان بنفس درجة سوء الخط. فقد كان النثر غير مضبوط نحويا، ومكررا، وغير متسق على الإطلاق. ولما تعذر على فهم النص، قطعته حتى بلغ الربع من حجمه الأصلي، وتركت فرصة للمراجعين أن يستعيدوا أى جزأ يرغبون فى استعادته. وفوجئت عندما عرفت أن هذا المقال كان افتتاحية الصفحة الأولى. وكان المقال حول ترتيبات الأمن فى الشرق الأوسط بعد حرب الخليج، وكان التركيز على اجتماع لوزراء الخارجية العرب والذى كان من المتوقع أن ينعقد فى يوم الجمعة ، أى اليوم التالى لصدور الجريدة. تقول المقالة التى كتبها محمود مراد- أو تلك التى تعزى إليه- إن وزراء الخارجية سيجتمعون ليحددوا التدابير الأمنية فى مرحلة ما بعد الحرب. وكان التركيز الأساسى على دراسة احتمال تكوين قوة عربية لتحل محل القوات الأجنبية التى كان على وزراء الخارجية بحث مستقبل خروجها من الخليج. وكان من المفروض أن تمد مصر وسوريا هذه القوة بالجنود بالاشتراك مع القوات الأخرى المشاركة فى الحرب .

بالطبع اختلفت التدابير الأمنية فى نهاية المطاف عن ذلك التصور تمام الاختلاف. فقد أعلن حسنى مبارك فى التليفزيون بعدها بعدة شهور سحب القوات المصرية وأن

مسؤولية الأمن فى الخليج ستكون فى يد القوات الأمريكية والأوروبية. ولكن أحدا منا لم يكن يعرف علام تنتهى الحرب. والشيء الذى أدهشنى لغرابته فى هذا المقال- ليس هو معرفة الكاتب بما سييتم مناقشته فى هذا الاجتماع- فمن المفروض أن تكشف أجهزة الدولة المعنية هذه التفاصيل للصحافة. ولكن الشيء الغريب كان أن تلك المقالة التى أعطيتها للترجمة يوم الأربعاء، والتى تدور حول موضوع كان ليتم يوم الجمعة اللاحق، كانت مكتوبة فى الماضي. وربما كانت تلك الثقة التى كتب بها المقال حول حدث كان ما يزال طى الغيب من أحد أكبر مميزات جريدة الأهرام كجريدة حكومية.

من بين الأشياء المستعصية التى حلت فى الأسابيع الأخيرة قبل العدد الحقيقى الأول للأهرام الإنجليزى كان مسألة عامود التسالي. وقد تمت مناقشة الموضوع بحماس شديد فى الاجتماعات التحضيرية الأولية التى عقدت، وكان من الواضح أن الفكرة أهملت، ولكن الأعداد التجريبية أظهرت أن ذلك ليس صحيحا. ففى الصفحة الأخيرة، ومع عامود لمحمد سلماوى وتحقيق آخر، كان هناك عامود تحت اسم "مجموعة ورق اللعب" من تحرير مدام سوزوسترِيس. وفى اجتماعات التحرير، كان سلماوى يخجل من ذكر اسم وكنه مدام سوزوسترِيس هذه، بالضبط كما كان خجولا من ذكر أننا بحاجة لشخص غاية فى اللطف وخفة الروح لكتابة عامود التسلية. وبمرور الأسابيع، اكتشفنا أن أحكم سيدة فى أوروبا ليست إلا مدير التحرير نفسه. وبمرور الوقت، أصبح هذا العامود مسألة قائمة على جهودنا جميعا، ولكنه كان فى البداية قائما بمجهودات سلماوى وحده. وليس من شك فى أن الموضوع والعنوان كانا من اختياره هو.

كانت الأخبار فى عامود تسالينا هذا، مثل كل ذلك النوع من الأعمدة، متركزة على الأغنياء والمشاهير، أو على الواصلين. ولكن على عكس مدام سوزوسترِيس فى "الأرض الخراب" والتى كانت تعمل بأوراق لعب مطبوع عليها صور شخصيات أسطورية معروفة للجميع، كانت تلك السيدة فى الأهرام الإنجليزى تعمل بأوراق لعب مطبوع عليها صور أشخاص من المفترض أن الجمهور يعتبرهم محركى القاهرة وصناع الأحداث فيها. وكانت الدوائر الدبلوماسية هى العنصر الأساسي. فقد كان المقال الأول عن حفل استقبال وعشاء فى منزل السفير الفرنسى فى الجيزة على شرف محامية فى الإسكندرية وهى لوريس نصري.

كان تحقيق الأسبوع تحت عنوان "تحديات ومسؤوليات" . وكان عن مجهودات السيدة سوزان مبارك حرم رئيس الجمهورية. وختمت الصفحة بمقال سلماوى نفسه، تحت عنوان "فيما بيننا" . فى العدد الأول قدم مدير التحرير فى هذا المقال أحد المفاتيح حول هوية أحكم سيدة فى أوروبا عندما كتب عن حفل عشاء حضره فى منزل أحد السفراء الأجانب بالقاهرة. ومن الممكن أن يكون السفير قد رأى من المناسب الاعتذار عن أن الحفل أقيم فى مثل هذه الظروف (كانوا على وشك افتتاح النبيذ فى وسط حرب الخليج كما قالت المقالة) واستخدم سلماوى هذا الاعتذار ليناقش فروقا جوهرية، من وجهة نظره، بين المصريين والأجانب.

تحدث المقال عن الاختلاف فى التوجه ناحية الحياة بين المصرين والأجانب. فالمصريون يعرفون كيف يجعلون الحياة تسير طبيعية حتى فى أحلك الظروف، وكيف يختلفون فى ذلك عن الأجانب. وأضاف سلماوى فى مقاله أن السفير الفرنسى يستطيع أن يذهب لأى فندق من فنادق القاهرة فى أى ليلة من اختياره ليرى سخاء وبذخ المصريين فى حفلات زفافهم، بحيث يبدو العشاء الذى قدمه هو لضيوفه، بالرغم من إعجابه هو به، بالمقارنة بهم مجرد غداء عمل بسيط.

كنت أتساءل دائما عن كيفية استجابة وتفكير صديقى إبراهيم الذى يسكن البساتين والذى كان صراعه مع "الأرض الخراب" ذا تأثير مباشر على مستقبله ومستقبل عائلته فى مقال "فيما بيننا" وفى مدام سوزوستريس فى الأهرام الإنجليزي. للأسف لم أستطع أن أسأله عن ذلك لأنه كان فى الجيش عندما ظهرت الجريدة فى الأسواق. ومن حسن حظه هو كان قد دخل الجيش لتوه ولم يتم حتى تدريبه بعد عندما اندلعت حرب الخليج. ولكن هذا المقال قد حاز على إعجاب بعض القراء الأجانب الذين رأوا فيه نسخة مصرية من عامود التسالى فى جريدة سان فرنسيسكو- بسيط ولطيف بالنسبة للجمهور. ولكن الذين تناولوا تلك التصورات بشكل جدى استطاعوا هم أيضا أن يجدوا ما يمدحونه فى هذا العامود.

وبعد أن تركت العمل فى تلك الجريدة بفترة طويلة عرفت وسمعت أن هذا العامود باقى لم يزل. فقد دهشت فى أحد الليالى عندما سمعت مذيع التليفزيون يهتف بنغمة عالية معلنا عن عامود مدام سوزوستريس وإبراهيم نافع بالإنجليزية فى الأهرام

الإنجليزي. فقد كانت الجريدة تحاول زيادة قرائها من المصريين. كان هذا الإعلان مقدما على القناة الأولى التى تقدم برامجا باللغة العربية فى الغالب الأعم- على عكس القناة الثانية المتوجهة للأجانب بشكل أكبر. وكان آخر مشاهدة لى للجريدة وأنا فى مصر كان فى طريقى للمطار. فقد كان هناك قائم إعلانات كبير عليه لافتة تحمل اسم الجريدة بالإنجليزية، ويقول الإعلان إنه صوت مصرى حقيقي. وركز الإعلان على كلمة "حقيقي".

الفصل السادس

السوقية

يا أهل المغنى دماغنا وجعنا

والله كلامكم ملهوش معنى

(من أغنية "الأستاذ" فى شريط "صيف ساخن")

"مدرسة المشاغبين"

منذ السبعينات ووسائل الإعلام المصرية التى تسيطر عليها الدولة بشكل كبير- التليفزيون والإذاعة والصحف- استمرت فى تقديم وبث روح الحداثة المتفائلة دون انقطاع كما كان الحال مع الأجيال السابقة. ذلك بالرغم من أنه، كما رأينا، عندما عرضت "الراية البيضاء" فى عام ١٩٨٩، كان هناك تسلل لروح دفاعية من نوع ما لمشهد الحداثة وفى بعض وسائل الإعلام الأخرى- السينما على وجه الخصوص- أضعفت روح عصر الانفتاح المتجهة ناحية السوق فى مرحلة ما بعد عبد الناصر من السيطرة الحكومية على المجالات الاقتصادية وعلى المجالات الفنية نوعا ما. وكذلك كان للتطورات التقنية دور فى زرع بعض التغيرات فى روح الفن الجماهيري، وخاصة ظهور تكنولوجيا الكاسيت الرخيصة التى فتحت باب صناعة الموسيقى أمام مؤثرات جديدة بشكل ملحوظ لم يسبق له مثيل. والكثير من إنتاج الثقافة الجماهيرية لا يعتد به بشكل واسع من قبل النقاد الرسميين.

المسرح، الذى كان أقل تعرضا للتطورات التقنية من الوسائل الإلكترونية الأخرى،

أعيدت خصخصته هو الآخر جزئيا. وبدأ هو الآخر فى التغير بشكل لم يعجب النقاد ولا الدولة (١). واحد من الأعمال المبكرة التى تم إنتاجها فى المسرح التجاري، وواحد من الأعمال التى يتهمها النقاد بالسوقية غالبا كانت مسرحية "مدرسة المشاغبين" التى كتبها على سالم وأخرجها جلال الشرقاوى (٢). كانت "مدرسة المشاغبين"، بالرغم من كونها معاصرة لبعض الأفلام التى ذكرناها، مسرحية أكثر حساسية فى العديد من النواحى من بعض أنماط الإنتاج الفنى التجارى كـ"خلى بالك من زوزو". مثل "خلى بالك من زوزو" كانت "مدرسة المشاغبين" عملا عبقريا فى أيامها؛ ظلت معروضة فى المسرح مدة ثلاث سنوات متواصلة من عام ١٩٧١ إلى عام ١٩٧٤ . وما تزال تلك المسرحية تحتفظ بالكثير من جاذبيتها للشباب الصاعد، بينما أصبح "خلى بالك من زوزو" عملا مرحليا مرتبطا بفترته لدى الكثير من الناس.

أول ما سمعت عن "مدرسة المشاغبين" كان من فريد مدرس الرياضيات وزميله فى السكن نبيل طالب الطب. وقالا لى إنها مسرحية من تأليف على سالم، الذى قد سمعت عنه إشارات كثيرة قبل ذلك، وكذلك قرأت هذا العمل كدارس للغة العربية. وادعى نبيل وفريد أن المسرحية تعتبر انقلابا، وأنها منعت من التليفزيون. وثبت أن إشاعة المنع تلك غير صحيحة، بالرغم من أننى لاحظت أن المشهد الأخير الذى تحل فيه كل عقد المسرحية يذاع فى التليفزيون بشكل أكثر من المشاهد الفوضوية المبكرة (٣). ومع ذلك فقد كانت المسرحية متاحة على أشرطة فيديو، ووافق الصديقان على استئجارها ومشاهدتها معى على جهاز الفيديو الذى أملكه.

وصل فريد ونبيل لشقتى فوق السطوح ومعهم الأشرطة- وزميلين لهما، وتستمر المسرحية مدة أربع ساعات كاملة. منذ بداية المشاهد المبكرة فى المسرحية اشتعلوا جميعا من الضحك بالرغم من أنهم قد شاهدوها سلفا بما يكفى ليحفظوا المشاهد الكاملة. تبدأ المسرحية بمتوالية بسيطة تبين كل مدرسى المدرسة- مدرسة الأخلاق الحميدة- وهم جميعا يرقصون على نغمات طفولية يغنونها. كلهم من الشباب الذين كان شعرهم طويلا وسوالفهم كانت طويلة أيضا، وبنطلوناتهم شرلستون، وهى موضة تلك الأيام. كان واحد من المدرسين يرتدى طربوشا، وهو شعار الأيام الخوالى التى

كانت تمكن حملة شهادات المدارس الثانوية من الحصول على وظيفة حكومية. كان هناك رجل
تمكن حملة شهادات المدارس الثانوية من الحصول على وظيفة حكومية. كان هناك رجل آخر يرتدى جبة وقفطان الأزهريين. كانوا يرقصون فى حركات هندسية، ويشبكون الأيدى فى نسق رقصات بسيط. اشتعل فريد ونبيل من الضحك على تلك الرقصة. وبعد ذلك يخرج الشيخ الأزهرى فى الرقصة عن النسق العام ويبدأ فى رقص التويست. ويتقلب فريد ونبيل من الضحك فى هذا المشهد.

يدخل الناظر، وهو رجل سمين وأصلع يرتدى نظارة وبدلة. صوته وقور وأخنف فى نفس الوقت. ويغنى أغنية البداية مع المجموعة. ويهدد المغنون من لا يخبرهم عن سبب تلك الفوضى التى يتكلمون عنها بأنهم سيرسلونه إلى "مغاغة".

مغاغة هى محل ميلاد طه حسين ولذلك فمن المضحك أن يتم ذكره فى "مدرسة المشاغبين". تؤدى الأغنية والرقصة بشكل غير كامل وغير محترف مهنيا، والحركات سخيفة عن قصد، ويغنى الناظر أغنيته كالحمار، ولا يحاول إخفاء افتقاره للصوت الجميل. وفى النهاية يحمل المدرسون الناظر على أكتافهم هاتفين "الناظر الجد يحب الجد".

القصة بسيطة جدا: كل المدرسين والإداريين فى المدرسة لا يستطيعون التوصل إلى طريقة مرضية للتعامل مع مجموعة من الطلاب المشاغبين المنذورين لحياة الجريمة. تحضر مدرسة إلى تلك المدرسة، هى لديها نظرية تحاول أن تطبقها عليهم بغرض إثباتها فى رسالة دكتوراه. ونظريتها هى أن هؤلاء الطلاب المشاغبين ليسوا هم المجرمين بقدر ما يضطرهم المجتمع للتصرف بالشكل الذى يتصرفون به. وإذا تمت معاملتهم باحترام فسيقدمون نفس الاحترام لمدرسيهم. يحاول ناظر المدرسة رفض تلك المدرسة فى البداية ولكن السلطات العليا تجبره أن يعطيها فرصة فى فصل المشاغبين. وتستطيع أن تثبت بمرور الوقت أنها أقوى من التلاميذ؛ واستطاعت أن تحولهم لمواطنين طيبين وصالحين. وجه التعقيد الوحيد فى الحبكة هو أحمد، الشاب الفقير فى فصل المشاغبين، والذى يمارس الناظر عليه وصاية دائمة موهما إياه بأنه فى المدرسة بفضل الناظر فقط وأنه إذا أخطأ خطأ واحدا فسيفصل من المدرسة [٤]. وضع "أحمد"

فى فصل المشاغبين فقط لأنه فقير، وبالتالى فهو عرضة للشك بشكل دائم فى سلوكه. وكل الأولاد الآخرين فى الفصل أبناء لرجال أغنياء، وواحد منهم ابن الناظر نفسه، وهم فى المدرسة بسبب ثراء ونفوذ ذويهم. والحادث الذى يؤدى إلى اكتساب المدرسة الجديدة ثقة الطلاب هو سوء معاملة الناظر "لأحمد". نبعت المشكلة من أن الناظر قد لمح "أحمدا" يدخن النرجيلة فى الفصل. لم يكن "أحمد" هو الذى أحضر الشيشة للفصل، بل كان فقط متسلم اللى من طالب آخر. وفى الحال يفصل الناظر، الذى يطبق المعايير المزدوجة دائما، هذا الطالب سيئ الحظ. ولكن المدرسة الجديدة تقف له، وتحصل بذلك على ثقة الطلاب أخيرا وتقنعهم أنها ليست كالآخرين.

كان فريق عمل المسرحية من الممثلين الشباب، تحت قيادة الممثل الكوميدي- الكبير الآن- عادل إمام الذى لعب دور "بهجت الأباصيري". هذا وقد رفعت المسرحية العديد من أعضاء هذا الفريق للنجومية [٥]. لم يلتزم عادل إمام والممثلون الآخرون بقصة المسرحية إلا فى الإطار العام فقط، ومن خلال الإطار العام خرجوا على النص فى كل شكل من الأشكال الممكنة. وقد استطاعت تلك السطور المزيدة أن تجذب الجمهور وتعطى الشهرة للعمل، كما كانت هى طريق النجومية للممثلين.

كانت مشاهدة "مدرسة المشاغبين" مع فريد ونبيل بالنسبة لى مثل مشاهدة الأفلام الأمريكية الكوميدية التى تعرض فى سينمات الربروتوار مرة أو مرتين فى الأسبوع فى كل الولايات المتحدة. مثل مشاهدى تلك الأفلام فى أمريكا، كان فريد ونبيل يحفظان مشاهد كاملة من المسرحية ويكررانها قبل أن يقولها الممثل. على سبيل المثال، يتحدث الناظر مع والد أحد الطلاب المشاغبين- والذى باعه شيئا مسروقا- ويقول: "يقوم ابنك إنتا يضحك على أنا ويبيع لى البتاع دا هو ويقول لى دا بيقشر بطاطة". ويقول الناظر نفس العبارة أكثر من مرة مغيرا وظيفة الشيء المسروق، فيقول مرة إن الشاب ضحك عليه وباعه الماكينة على أنها تقشر اللب وتطبخ الفاصولية. وينفجر الشباب فى هذا المشهد من الضحك وخاصة عندما يبدآن فى تكرار تلك السطور.

لم تكن السطور التى زادها الممثلون موجودة فى النص المطبوع، بل ولم تكن متوافقة مع روحه أيضا. فعلى سبيل المثال، كان من المفروض أن يكون الناظر رجلا

فاسدا عنيفا وغبيا. ولكن الممثلين خلقوا موقفا مضحكا وضخموه بشكل أكبر مما كان عليه في
عنيفا وغبيا. ولكن الممثلين خلقوا موقفا مضحكا وضخموه بشكل أكبر مما كان عليه في النص الأصلي. وقد كانت أمثال تلك المواقف هي مواقف السخرية من شخصية متسلطة، وقد استمرت تلك المواقف مضحكة وساخرة حتى بعد عشرين عاما من تمثيل المسرحية على المسرح. وقد اعتقد أصدقائي أنها مضحكة بالرغم من أنهم كانوا أطفالا وقت عرض المسرحية.

كثيرا ما عد النقاد عادل إمام زعيم المشاغبين ممثلا إشكاليا. فبعد ظهور "مدرسة المشاغبين" كتب النقاد في وسائل الإعلام الرسمية عنه بوصفه مشروعا لكوميديان عظيم. ولكنهم نادرا ما يمتدحونه لأكثر من تلك الموهبة الواعدة. وقد كانت الكتابات المبكرة حول المسرحية هي النموذج لكل ما يكتب بعد ذلك، فقد تبنى جلال العشرى في مقاله حول المسرحية نغمة كلام واعظة. فقد قال إن المسرحية كانت معقولة بالنسبة للمسرح التجاري، ولكنه يأمل أن يتبنى المسرح الكوميدي خطة عمل أفضل في العام التالي (جلال العشري، ١٩٧١، ص٤٤-٤٥). وكان المدح البسيط الذي تبناه العشرى أكثر وضوحا في الحديث عن عادل إمام. ففي أحد المقالات الطويلة نسبيا- والمكونة من أربع أعمدة- احتل ذكر عادل إمام مكانا بسيطا إذ قيل عنه إنه وضع جهدا كبيرا في عمله هذا وأداه بشكل حسن بالرغم من أنه كان مفتعلا نوعا ما مما أدى إلى تقييد نعومة حركته وآنيتها (انظر المرجع السابق، ص٤٦) [٦]. ولا يمكن من هذا الوصف أن نتخيل أن هذا الدور كان فاتحة انطلاقة عادل إمام في المجال الفني، أو نظن أنه بعد عشرين عاما من عرض المسرحية تظل ساكنة في قلوب الناس الذين كانوا صغارا جدا ساعة بداية عرضها لأول مرة. ولا يمكننا هذا العرض أبدا من تصور أنه من بين الأدوار كلها ظل دور عادل إمام أكثر التصاقا بالجمهور (وكان دور سعيد صالح في المرتبة الثانية بعد إمام). في الحقيقة كان تركيز الناقد في مقاله مختلفا تماما، بل معاكسا، لمنظور وتركيز الشباب الأربعة الذين شاهدت المسرحية معهم.

يحصل الناظر والمدرسة على جل الاهتمام في المقال النقدي، ولا يحصل الطلاب المشاغبون على اهتمام يذكر. يمر العشرى على ثلثي المسرحية الأولين مرور الكرام،

حيث يقول إنه بعد كل محاولات الطلاب ومشاغباتهم، تنجح المدرسة فى الصراع وتستميل لها زعيم المشاغبين- عادل إمام. وتستطيع بواسطته أن تسيطر على باقى الطلاب، وتصبح سيطرتها عليهم كاملة عندما تستخدم طرق التربية الحديثة. ولكنها تواجه بمشكلة جديدة بمجرد ما تنتهى من هذه المهمة الصعبة (المرجع السابق، ص ٤٤).

كانت المشكلة فى أن الطلاب يقعون فى حب المدرسة، ولكن فريد ونبيل لم يكونا مهتمين بمثل تلك المسألة. فقد بدأ الأصدقاء الأربعة فى الاستئذان والانصراف بعد انتهاء الفصلين الأولين اللذان ضما معظم مشاهد الشغب. وعندما ذكرت ذلك لأصدقاء آخرين، لم يبدوا أى تعجب من ذلك واعترفوا لى بأنهم لا يذكرون حتى أحداث الفصل الثالث بالرغم من أنهم- مثل نبيل وفريد- يحفظون سطورا كاملة من المسرحية. وقد كانت السطور المحفوظة بشكل واسع من الناس هى تلك السطور المرتجلة التى لم يذكرها العشرى بشيء حسن: فقد قال إنه لو كان المخرج استطاع أن يحذف تلك المشاهد المرتجلة المزيدة، لكان العمل أكثر اتساقا وتنظيما (انظر المرجع السابق). من دون شك، قد كان العشرى محقا فى قوله إن الإنتاج أعوزه النظام والتجانس. ومع ذلك فقد كان هذا الغياب هو العامل الذى جعل الجمهور أكثر انجذابا للعمل.

كانت "مدرسة المشاغبين" تعبر عن روحها غير النظامية بعناصر كوميدية تقوم على المبالغة والعنف من أمثال المشيات الغريبة، والأصوات المفخمة، وحركات التهديد من قبل التلاميذ للمدرسين. وتمتد تلك العناصر لمشاهد حرق ساخر للناظر، ومشاهد المدرس الذى يتكلم بسرعة عالية لدرجة أن أحدا لا يفهم ما يخرج من فمه. كان هذا النوع من الكوميديا عنصرا ثابتا من عناصر الإنتاج المسرحى والسينمائى التجارى المصري، ولذلك فقد كان من السهل غض الطرف عنه فى خضم كل تلك السخرية والهزل. وقد حاولت المسرحية بكل ما أوتيت أن تسخر من التعليم- وهو المؤسسة التى ظلت لعقود طويلة تُصَور فى الأدب والسينما على أنها المخلص الوحيد من كل مشكلات العصر الحديث، وهى أيضا المؤسسة التى لعبت دورا كبيرا فى حياة المواطنين المصريين العاديين على طول كل تلك العقود. وقد كانت المسرحية إذن انفصالا تاما عن

المعادلة الحداثية السائدة فى وسائل الإعلام من أيام عبد الوهاب حتى "خلى بالك من زوزو" (٧).

زاد من تأثير الكوميديا التى تسببها الحركات الجسمية فى "مدرسة المشاغبين" القدر الكبير من التلاعب بالألفاظ- وهى كلها عناصر خارج النص المطبوع- والسخرية الكلامية من رموز المؤسسة التعليمية. على سبيل المثال، فى الفصل الأول، يدخل عادل إمام حجرة الناظر ويكتشف أن أباه موجود، فيحييه بشكل مبالغ فيه لحد كبير، لدرجة أننا نبدأ فى الشك فى أنه يحتقره. وبعدها يعانقه ويقبله بشكل مبالغ فيه أيضا هاتفا "أبويا"، ويترك المسرح مؤقتا وهو يقول "أبى فوق الشجرة". "أبى فوق الشجرة" اسم لفيلم مشهور ظهر عام ١٩٦٩ أى قبل عامين من عرض المسرحية، وقد أنتج عبد الوهاب هذا الفيلم، ومثله النجم عبد الحليم حافظ، وهو فيلم موسيقى ما زال يعرض فى السينمات التى تقدم العروض الثانية فى بعض الأحيان.

كان فيلم "أبى فوق الشجرة" كالكثير من الأفلام الأخرى يدور حول الطلاب من الشباب الذين يعبثون بالحداثة بنجاح، فقد كان السيناريو يشبه ذلك المكتوب لـ"خلى بالك من زوزو" فى الإطار العام، مما يتعارض مع الفصلين الأولين فى "مدرسة المشاغبين" فكريا. فى "أبى فوق الشجرة" الشاب (يلعب دوره عبد الحليم حافظ وكان ساعتها كبيرا على مثل هذا الدور) يقابل الفتاة ويقعان فى الحب. ولكن الشاب يحبط من سلوك الفتاة المتحفظ، فهى لم تكن ترضى أن تخلع ملابسها أو حتى تقضى وقتا معه منعزلين. ويقابل الشاب واحدة من بائعات الهوى فيقرر أن يلعب فى المضمون، ويلهوان معا بسعادة حتى أنهما يسافران معا فى رحلة إلى لبنان. ويظل الوضع كذلك حتى يندم الشاب على براءته المفقودة ويشعر بالغيرة من تمازج بائعة الهوة مع الرجال الآخرين. هنا يظهر الأب الذى يأتى ليبحث عن ابنه الشاب، ولكنه يقابل بائعة الهوة أولا، ويأخذ فى السقوط فى حبائلها. ولكن الشاب يعثر على أبيه قبل أن تفلت الأمور من الزمام ويشعر كلاهما بالخجل، ولكن الشاب يرجع لحبيبته الشابة التى تغفر له كل شيء.

كانت إشارة عادل إمام لفيلم "أبى فوق الشجرة" واستلهامه إياه إشارة

واستلهاما عابرين ، ولكنهما بعد عشرين عامًا ما زالا يسببان عواصف من الضحك. كان هذا الذكر مجرد سطر في نص يستلهم نصًا آخر، ولكن المسألة الأكثر أهمية هنا هي أنه يضع المؤسسة الحداثية الكبيرة الموسعة- والتي تم بناؤها في فترة طويلة ومن خلال أفلام كثيرة مثل "أبي فوق الشجرة"- في سياق ساخر سخيف. فقد كان عادل إمام شابا ثائرا يستجيب لضغوط أبيه في الاستقامة والاتساق بإظهار عواطف مضخمة. وعلى ذلك فقد كان التقابل بين الأحضان المنافقة التي قام بها عادل إمام في "مدرسة المشاغبين" والحل التوفيقي للمشاكل بين الأجيال في "أبي فوق الشجرة"- وهو لمحة واحدة في مسرحية طولها أربع ساعات- عنصرًا عبثيًا لطيفًا ومحببًا لدى المشاهدين الذين يصارعون نظرة حداثية يصعب السيطرة عليها وإدراكها بكليتها. فمنذ السبعينات، وجد الكثير من الناس- وخاصة الأجيال الشابة- أن الحداثة لم تأتي بثمارها الموعودة، وأنها لا تقدم الحلول السريعة المضمونة كما هو مصور لهم في أفلام مثل "خلي بالك من زوزو" أو "أبي فوق الشجرة".

وعندما يعود عادل إمام من خارج المسرح، يظهر حاملا حقيبة كبيرة فيها بضائع مهربة، ولكنه يدعي أنها مليئة بكتب المراجعة لأنه يود النجاح هذا العام. وبعد محايلات وإجبار يضطر الشاب لفتح الحقيبة، ويبدأ الناظر في إخراج "الكتب" واحدا بعد الآخر، فيبدأ أولا بعلبة كارتون من سجائر مستوردة. فيعلق الناظر ساخرا "تاريخ الجبرتي"، في إشارة للمؤلف عبد الرحمن الجبرتي الذي يعد المرجع الأساسي لتلك الفترة من التاريخ المصري ونصا معروفا في المدارس الثانوية في تلك الفترة. ويخرج الناظر بعد ذلك قطعة من القماش الصوفي الأنيق، ويعلق ساخرًا: "دائرة المعارف البريطانية". ويخرج بعد ذلك زجاجة من الوسيكي ويعلق بأنها: "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، ويليها بصدرية نسائية ضخمة يعلق عليها الناظر بأنها "مقدمة بن خلدون". ويخلص الناظر بعد ذلك إلى التعليق بأنها لم تعد مدرسة الأخلاق الحميدة بقدر ما قد أصبحت مدرسة شارع الشواربي.

يعد الشواربي أيضا رمزًا ثقافيا من رموز تلك الأيام التي ما تزال تحمل رنينًا

للأجيال الحالية. كانت بدايات السبعينات، حيث تم إنتاج "مدرسة المشاغبين"، مشهد أول ثمار الانفتاح الاقتصادي. وكان شارع الشواربى بوسط مدينة القاهرة معروفا بأنه شارع المهربين، حيث كانت تهرب البضائع المستوردة من الخارج وتباع فيه. ولذلك يعد عادل إمام من مسرحيتنا هنا، بحقيبته المليئة بالبضائع المستوردة، من تجار الشنطة الذين يبيعون بضائعهم على النواصي. ولم يكن موضوع كهذا قبل "مدرسة المشاغبين" لينفتح على الناس بمثل تلك الحرية فى الحديث، ولكن بعدها أصبح نقد عناصر الانفتاح، أو الحديث عنها على الأقل، من عاديات السينما المصرية والمسرح.

وقد كان العرض محشوا بمثل تلك الإشارات المزدوجة للأحداث العصرية وللأجندة الكلاسيكية الحديثة للتعليم فى مصر. فعلى سبيل المثال، كان شريك عادل إمام فى الإجرام، سعيد صالح، ينوع على تيمة تاجر الشنطة بالتحدث كأحد موظفى المزادات حيث يقلدهم وهم يبيعون البضائع الرخيصة فى الموالد. ثم يشير لظاهرة الدروس الخصوصية التى تسرى فى التعليم المصرى مسرى الطاعون (بالرغم من أنها لم تكن بحدة أيامنا هذه فى السبعينات)، ولكنه يفعل ذلك بأسلوب يوضح الأنماط الاجتماعية والسياسية السائدة فى الفترة. فيسأله الناظر عن سبب غيابه، فيجيب هو بأنه كان يعطى الدروس الخاصة فى بيروت للفتيات، وكانت بيروت وقتها مشهورة بالتحرر. وقد استخدم فيلم "أبى فوق الشجرة" نفس التصور العام عندما جعل عبد الحليم حافظ يعيش حياته المتحررة مع بائعة الهوى على شواطئها. ويستخدم سعيد صالح نفس الفكرة فى مسرحيتنا هذه عندما يحدث الناظر عن مدى سهولة المقررات- يعنى الفتيات- فى بيروت. وفى مشهد آخر من مشاهد المسرحية، يلقى عادل إمام خطبة على الناظر بنفس الأسلوب الذى استخدمه الرئيس جمال عبد الناصر، وقد كان ساعتها متوفيا حديثا، مما ينوع على وصف نعت الناظر به عادل إمام سلفا فى المسرحية عندما قال إنه واحد من مراكز القوى (هذه من المقولات الكوميدية النادرة فى النص المكتوب للمسرحية). وتعد تلك إشارة لحدث معاصر وهو صراع بعض أعضاء مجلس قيادة الثورة فى أيام حكم عبد الناصر، والذى يعزى إليه نسبيا هزيمة مصر فى ١٩٦٧ . وفى مرحلة لاحقة فى المسرحية، تستطيع المدرسة الجديدة أن تطرح سعيد صالح أرضا. ويعود إلى الفصل فى اليوم التالى ليعلن هزيمته فى تقليد ساخر

للإعلانات الرسمية للهزيمة فى محطات الإذاعة- والتى تصحبها المرشات العسكرية والقرآن.

قال صديقاى فريد ونبيل إن هذا الأسلوب فى الحديث كان يحمل رنينا واقعيا وخاصا جدا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات عندما كانت مصر فى فترة حرب الاستنزاف، وكان يستخدم الإعلانات الخاصة بالمسائل العسكرية، أو عندما كانت تقطع البرامج لإذاعة البيانات، وعندما مات عبد الناصر فى عام ١٩٧٠- أى قبل عام واحد من افتتاح مدرسة المشاغبين. ومن الواضح أن نبيل وفريد اللذان كانا صغيرين جدا ساعتها قد تعلما أهمية هذا الأسلوب الساخر الذى استخدمه سعيد صالح من ذويهم بعد عشرين عاما من عرض المسرحية. وقد دخل الحدث العقلية الجماهيرية الجمعية لدرجة أن الشابين يحفظان أجزاء كاملة من الحديث الذى يقلد فيه سعيد صالح حديث عبد الناصر.

بالرغم من التجاء الممثلين غير المنكر للخروج على النص، وتأثير ذلك الخروج بشكل إيجابي، وبالرغم من الإشارات العابرة فقط التى ذكر النقاد فيها المسرحية، فلم تكمن جاذبية المسرحية وتقبلها فى الإرضاء البسيط لأذواق الجماهير. وعندما كان رئيس تحرير الأهرام الإنجليزى يرد فعلا على ذكرى لعادل إمام بالصمط المحرج، كان يأخذ جانب النقاد بشكل غير معلن متهمين الفنان وأعماله المسرحية والسينمائية بأنها سوقية فظة. أحيانا، يجد مثل هذا النقد متنفسا، فعندما ظهر فيلم عادل إمام "اللعب مع الكبار" عام ١٩٩١، نشرت الجازيت المصرية، وهى منافسة الأهرام الإنجليزى من مؤسسة الجمهورية، افتتاحية حول عادل إمام. وأعلنت المقالة أن عادل إمام هو الفنان الوحيد الذى انقسم النقاد فيما يخص تقييمه ومكانته الفنية (عبد القادر، ١٩٩١ ص٣). وتدعى المقالة كذلك أن بعض النقاد يتهمون عادل إمام بأنه يتوجه بعمله الفنى ناحية الجماهير الفقيرة ثقافيا ولكنها غنية ماليا من رواد السينما، بينما تقول إن البعض الآخر من النقاد يمدحونه بأنه يمتع جمهوره ويأخذ مسرحيته الأخيرة للمحافظات بالرغم من اعتراضات الجماعات الأصولية، مما يسهم فى طرد قوى الظلام والتخلف خارج مصر [8]. ويذكر كاتب المقال أن إمام قد أنتج بعض الأعمال الفنية العظيمة من الدرر، إلا أنه يقول ذلك مع تحفظ كبير: فقد أشار إلى أن "اللعب مع الكبار" ضيعه خروج عادل إمام على النص، ولكنه مع ذلك يستطيع تحقيق المعادلة

الصعبة بالتوجه للمصريين البسطاء والمثقفين فى نفس الوقت. ولكن الكاتب يبعد نفسه عن النقاد الهامشيين الذين شغلوا أنفسهم بمدح عادل إمام عندما يقول:

لقد صنع عادل إمام لنفسه مكانة قوية لدرجة أنه أصبح محط إعجاب أغلب المصريين، ولكن للأسف، جمهوره غالبا من الأغنياء الجدد الذين لا يمكن لمكاسبهم السريعة الحديثة بأى حال من الأحوال أن تهمش الحقيقة التى تقول إنهم ميالون للأغانى الصاخبة والنكات القذرة والأفلام الهابطة (المرجع السابق).

بعكس اتهام وادعاء عبد القادر بأن معظم المصريين المعجبون بعادل إمام من الأغنياء الجدد، فقد كان نبيل وفريد من الفقراء فقرا شديدا. ولم يكن أى منهما كذلك يعتبر نفسه من المتيمين بالأغانى الصاخبة ولا النكات القذرة والأفلام الهابطة. بل على العكس، كانا يعتبران نفسيهما من المثقفين. فقد كانت حركات وعبارات الخروج على النص من عادل إمام وزملائه المشاغبين فى المسرحية عاملا حولها، فى عينيهما، من مجرد مسرحية وعظية ترفع من قيمة الحداثة التى ترعاها الدولة، إلى إيقونة ثقافية تعبر عن شكوكهما.

"الأستاذ"

وإذا ذهبنا بسرعة من "مدرسة المشاغبين" فى أوائل السبعينات إلى صيف عام ١٩٩٠ ، سنجد أن الأغنية الأوسع انتشارا فى القاهرة كانت عملا فنيا جديدا من نوعه وهو "الأستاذ". أول ما سمعت عن تلك الأغنية كان من محمد زادة وهو مهندس صوت وشاعر مغمور كنت أعمل معه. فقد كنا مشتركين فى عمل شريط كاسيت لأصوات اللغة الإنجليزية ليستخدم فى تدريس اللغة فى الجامعات المصرية.

كان الاستوديو الذى أجرته لنا الشركة الموكلة من وزارة التعليم المصرية فى جبل المقطم. ولم يكن المكان مناسبا لكلينا لأننا لم نكن نمتلك سيارة. شغلنا هذا العمل ليلتين كاملتين وأجزاء كثيرة من النهار فى العديد من الأيام الأخرى. وكان معظم وقتنا فى الاستوديو بدون عمل، فلم يكن القص واللصق ليستغرق من محمد ما يزيد عن ثلث

الساعة. ولكن بما أن الأستوديو كان مُصمماً للعمل فى تسجيل الموسيقى، التى تسجل عادة بسرعات بطيئة، فلم يكن معدا لتسجيل شريط كالذى عملنا فيه. وكان لزاماً علينا أن نسجل بسرعة الأجهزة البطيئة، ولذلك قضينا معظم وقتنا نتحدث ونشاهد الليل من شرفة الأستوديو ونسمع أصوات طائرات النقل الحربى وهى تطير حاملة القوات المصرية المشاركة فى حرب الخليج.

خرج محمد من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة قبل ذلك بعشرين عاما ، ولكنه لم يكن نادمًا على أنه لا يعمل فى وظيفة ترتبط بتخصصه الدراسي، فبعد تخرجه عمل بالمملكة العربية السعودية كمدرس، ولكنه عاد إلى مصر وتعلم مهنته الحالية التى يستمتع بها أيما استمتاع. معظم عمل محمد كان فى تسجيل الموسيقى، ولكنه عمل أيضا فى تسجيل الصوت لبعض الأفلام فى بعض الأحيان. وكذلك تعلم كيفية بناء الأستوديوهات العازلة للصوت.

كانت هوايته كتابة وقراءة الشعر العامي، واكتشفت ذلك فى أحد سهراتنا فى المقطم ؛ حيث أشرت أنا إلى أننى غير مهتـ بشكل كبير بالشعر العامى بسبب أن الخطاب الرسمى الخاص بهذا النوع من الشعر يعكس أنماط الخطاب المكرسة للأجناس الأدبية الأخرى التى أهتم بها بشكل أكبر. وكان هذا هو مفتاح محمد، فقد بدأ بعدها فى الشدو ببعض الشعر العامي، وبدأ بسطر من رباعية لصلاح جاهين. يقول السطر:

ولدى نصحتك لما صوتى اتنبح

متخفش من جن ولا من شبح

وكان هذا الاقتباس من أحد الرباعيات التى جعلونى أحفظها عندما كنت طالبا أدرس اللغة العربية عام ١٩٨٥ . أكملت له الرباعية:

وإن هب فيك عفريت قتيل

اسأله ليه مدافعش عن نفسه يوم ماندبح

ولكننى اعترفت له أنها كانت الرباعية الوحيدة التى كنت أعرفها، ومع ذلك فقد ظل يتحدث عن جاهين وبيرم التونسي، الذى استنفذت بسببه ذاكرة حفظ الشعر لدي، لمدة ساعات. فقد كنت أحفظ من بيرم بعض سطور من "هاتجن يا ريت يا إخواننا مرحتش لندن ولا باريس"، وهى قصيدة ساخرة تقابل بين صور واقعية من الحى المصرى ومشاهد الحضارة الأوروبية. ولكن معظم الشعر العامي الذى حفظه محمد كان من نظم فؤاد حداد، وهو شاعر فيلسوف استخدم الخلط بين العامية والفصحى ليعبر عن أفكار متباعدة ومتناقضة كالماركسية والصوفية (بوث، ١٩٩٢ ص٤٧٤-٧٥). وبالرغم من أن محمد قضى عمره يكسب قوته بعمل يدوي، فإن اهتمامه بشعر فؤاد حداد، الذى كان أكثر تعقيدا من التونسى وجاهين، جعل منه رجلا مثقفا. ولكنه ليس مثقفا أصيلا بما أن فؤاد حداد، كباقى شعراء العامية، خارج النطاق الثقافى الرسمي.

أول مرة ذكر فيها محمد "الأستاذ" كان فى سيارة أجرة أخذناها سويا بعد يوم العمل، وسألنى إن كنت سمعت الأغنية التى يغنيها المغنى الأطرش. وتعجبت من ذلك، ولكنه قال إنه يغنى كما يغنى الطرش. وأضاف أنها أغنية منتشرة جدا فى القاهرة. وضحكت، ولكنه قال إنه جاد فقد كتبها صديق له راهنهم جميعا أنه يستطيع كتابة أغنية لمغنى أطرش وفعل.

وفى اليوم التالي، وأثناء رحلتنا للمقطم، دخل محمد محل بيع سجائر وخرج بشريط كاسيت عليه صورة فتاة شقراء تأخذ حمام شمس. وكان اسم الشريط "صيف ساخن جدا". وقدم لى الشريط. ولكننى عندما وضعته فى جهاز التسجيل بعد يومين، اكتشفت أنه يبدأ بموشح تقليدي، وكنت قد تعرفت على الموشحات قبل فترة عن طريق شريط لفيروز. وأعجبتنى موسيقى .. وز عندما سمعتها، ولكننى قابلت نفس الموسيقى كثيرا بعد ذلك عندما كنت أشاهد بعض الأفلام، وكانت تستخدم للتعبير عن الكلاسيكية التى تجمدت. وحتى الفيلم الذى ينتصر للحداثة وهو "خلى بالك من زوزو" يسخر من تلك النغمة. فحبيب "زوزو" المخرج الشاب والأستاذ الواعد يهز رأسه فى استهزاء من تلك النغمة عندما يسمعها فى أحد بروفات مسرحية تقوم بها فرقة لم يسعدها الحظ بالتأثر بعلمه المستورد من الخارج. المشهد الذى يثير حنق البروفيسور هو مشهد

رقصة تؤدى على موسيقى هذا الموشح. وكذلك يبدأ "الأستاذ" بالسخرية من الكلاسيكية الجامدة للموشحات الأندلسية. وتكون تلك السخرية من خلال الغناء بأصوات جادة بشكل زائد وبسرعة بطيئة "آمان، آمان حبى جمال فتنة". وتلك النغمة فى مصر هى التى تستدعى شعور التقزز والألم ورفض هذا النوع من الموسيقى. ولكن هنا لا يجب أن نتوقع تكملة للموشح، فإن صوتا رجاليا خشنا يقاطع مغنى الموشح، ويطلب منه أن يتخلى عن مكانه على المسرح بعد أن يتساءل عن معنى ما يغني، ويعلن لنا عن وصول "الأستاذ" ويستأذن وينصرف. بعدها يبدأ صوت أوكورديون فى عزف نغمات بلدي، ويتبعه صوت الأورج فى نغمات روك. ويدعم هذا الخليط نغم بلدى ثقيل. وبعد ذلك يدخل صوت معدل إلكترونياً لدرجة كبيرة من الأداء الأنفى ويغنى "أى أي، إى آه آه". هذا هو المغنى الأطرش.

كتبت كلمات الأغنية، ولكن أحد الأصدقاء قال لى إنى أخطأت فى عدد "أو" و"آه". ولكن العنصر المثير فى الأغنية هو ما جاء بين فترات غناء المغنى الأطرش. ففى العموم كانت هناك ثلاث أصوات: صوت المغنى الأطرش، وصوت جانبى من الراب يتساءل عن معنى ما يقوله المغنى الأطرش، وكان هذا الصوت خافتا جدا بقدر ما كان صوت المغنى الأطرش عاليا جدا، وصوت رجالى ثالث يجيب على الصوت الثاني. وتقوم محاورة بين هذا الصوت الذى يتساءل عن رغبة المغنى الأطرش وصوت عادى يرد عليه بأنه يريد أن يكون مغنيا ويتوهم نفسه صالحا للغناء. وهكذا يطلب الصوت العادى أن "يعقله" صوت الراب.

وجد كل الناس الأغنية لطيفة. فالصوت الذى يحمى شرقيتنا يقدم رسالته عن الثقافة المحافظة بشكل محموم كشكل الأصوات فى صالات الرقص، بل وفى نسق أكثر توقدا من صوت "الأستاذ" الذى يشبه صوت شاب مجنون بموسيقى الروك يلعب موسيقاه وسط شوشرة المحافظين. وبعد أن أعطانى محمد هذا الشريط، بدأت أسمع صوته يخرج من الكثير من المقاهى والورش. لقد كان بالفعل صيفا ساخنا جدا، فقد كانت حرب الخليج توشك أن تسفر عن أزمة كبيرة، وكانت الحياة اليومية صعبة فى القاهرة. وقد كانت السخرية البسيطة من الفن الرفيع التى قدمها "الأستاذ" بمثابة

راحة بسيطة من كل هذا التوتر. واختفى الشريط بعد ذلك بشهرين، كما كان كل شيء فى
بسيطة من كل هذا التوتر. واختفى الشريط بعد ذلك بشهرين، كما كان كل شيء فى
مظاهر صيف عام ١٩٩٠ يختفى بسرعة.

هناك فكرة واحدة فى أغنية "الأستاذ" تلك تكشف عن أسلوب الكلام عن نوع التسلية الذى تدعمه الفكرة الحداثية للتراث التى يروج لها الإعلام المصري. وهى فكرة أن كل ما يقوله "الأستاذ" غير مفهوم. وكما رأينا فى أغنية "كابوريا" إن اللا معنى يلصق دائما بالأفلام أو الأغانى التى تتخطى الحدود الفاصلة بين الفن الرفيع الذى يحاول أن يستلهم التراث الكلاسيكى والفن الشعبى النابع من التراث المصرى فى مرحلة ما قبل الحداثة. كانت أغنية "كابوريا" واحدة من تلك الأغانى بالرغم من أنها تحمل معنى فى سياق ابن البلد فى العالم الحديث الفاسد- وهو موضوع الفيلم. وتسخر أغنية "الأستاذ" من كل من التراثين الشعبى والكلاسيكي. وتقترح نغمة الأكورديون التى تقدم "الأستاذ" أن النموذج الكلاسيكى المتعب قد أزيح من على المسرح بواسطة وافد جديد ماهر مخادع لا يحترم ذلك التراث. وبعد ذلك، تظهر إشارة لابن البلد تحت نغمة الديسكو المجنونة التى تتبع المغنى الأطرش. يظهر المعنى الكلاسيكى مرة أخرى فى المحتوى الرفيع للصوت العادى الذى يشكو من ألم الرأس والسخف من تلك الأغاني. ومع ذلك فإن هذا الصوت الكلاسيكى يندثر تحت قوة الديسكو التى تصاحب الكلمات. والصوت المُغَنى بطريقة الراب، وهو الأبطأ والأقل صوتا من الجميع، ما هو إلا كاريكاتور للجماهير الجاهلة التى دائما ما تقع بسهولة فى الرقص واللعب أمام المغنى السخيف الذى هو محل النقد. وتعد أغنية "الأستاذ" بكليتها محاكاة ساخرة عظيمة للمجال الموسيقى المعاصر، ونجحت مثلها مثل كل أعمال المحاكاة لأنها وضعت فى الصورة كل الأصوات الموسيقية الموجودة، ولأن الموسيقى جيدة. وكذلك كانت "الأستاذ" أغنية ساخرة بشكل رقيق، ولذلك لم يثر عليها أحد ثورة كبيرة، ولم يكن هذا حال كل الأغانى الجماهيرية التى صنفت تحت تصنيف اللا معنى.

ملكة الأغانى التى لا تحمل أى معنى فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات

هى أغنية "إيه الحكاية". وتشير أغنية "الأستاذ" فى آخر سطر من كلماتها لتلك الأغنية عندما يقول المغنى "أستكلو ما هو مطرب صالة". وقد قال لى أحدهم إن العبارة تشير للفتيات الشهوانيات. وقد قال لى أحد الأصدقاء إن الرجال فى الماضى كانوا يفضلون النساء السمينات الكبيرات فى الحجم، كانوا يفضلوهن كبيرات لدرجة أنهن كن يحتجن لـ"أستك" للم ملابسهن. أما الآن فيفضل الرجال النساء الأقل حجما، ولكن العبارة باقية لم تزل تحمل نفس معناها. فى أغنية "إيه الحكاية" ينشد الكورال عبارة "إيه الأساتوكى ده" عدة مرات، ولذلك عندما يقول مغنى الأستاذ "أستكلو" تندفع للذاكرة أغنية "إيه الحكاية" التي- بعكس "الأستاذ"- كانت محل سخط وانتقاد كبيرين، مما نتج عنه فصل المغنى من اتحاد الموسيقيين كما قيل.

مغنى "إيه الحكاية" هو حمدى بتشان، وهو مغنى شعبى سكندري. موسيقاه والصور الموجودة فى كلمات الأغانى أكثر تقليدية من أغنية "الأستاذ" بالرغم من أنها ما تزال مختلفة تمام الاختلاف عن التخت المحترم، أو الأنماط الموسعة للتخت التى قدمها موسيقيون يحترمهم النقاد من أمثال عبد الوهاب. وكما كان الحال فى "الأستاذ"، فإن "إيه الحكاية" تتعرض للعادات الاجتماعية، بل وهى تتعرض لها بشكل أكبر ولموضوعات أكثر حساسية، وهى السلوك السيئ من الرجال والنساء فى المجتمع. الأغنية عن رجل عجوز سيئ السلوك يعاكس فتاة جميلة فى الشارع. وربما لا تكون تلك الفتاة هى نفسها جيدة (يتوقف ذلك على مقدار فهمك للنغمة غير الوقورة للصوت النسائى فى الأغنية). فيريد الرجل، بالرغم من كبر سنه أن يستغل تلك الفتاة. وتبدأ الأغنية بمطلع طويل جدا، موسيقاه من الأرج المصحوب بأوركسترا، أو ربما هو الأرج يقلد أصوات آلات الأوركسترا. وتدخل الجوقة بعد ذلك، وتبدأ الكلمات:

مجموعة رجال: إيه

مجموعة نساء: إيه الحكاية

حمدى بتشان: كلمني، فهمني

صوت الراب: إيه الأساتوك ده، إللى ماشى يتك ده. . . . . . .

أصبحت أغنية "إيه الحكاية" نموذج الأغانى الهابطة. ،بالرغم من أنها أنتجت عام

١٩٨٨ ، إلا أنها كانت ما تزال حتى عام ١٩٩١ مستخدمة للتدليل على السوقية. وتقلد "الأستاذ" "إيه الحكاية" فى ثلاثية الصوت المقدم، فتعلق تلك الأصوات على بعضها البعض، وتتوحد فى النهاية لتطلب من الجمهور أن "يأستكلو"، أو السماح للفتيات بالرقص على موسيقاه على الأقل.

كذلك نجد ذكر "إيه الحكاية" فى "كابوريا": فقد كان "هدهد" ورفاقه يعملون فى حلبة الملاكمة التى نصبوها بأنفسهم فى الشارع، وفجأة تظهر السكرتيرة "نور"، التى كانت ترتدى جونلة قصيرة وضيقة جدا، فى المشهد. ولما كانت توسع لنفسها طريقا لتصل إلى "هدهد"، كان باقى الملاكمين يتبعونها ويصفقون على نغمات "إيه الحكاية" مغنين "إيه الأستوك ده؟".

كان ورود "إيه الحكاية" فى "كابوريا" عبارة عن مشهد بسيط وعرضى يعطى لمحة واقعية للفيلم، ويبين كيف تندمج عناصر الثقافة الجماهيرية فى اللغة اليومية للناس. ولكنه ليس عنصرا هاما من عناصر القصة. ولكن الأغنية، فى فيلم آخر وهو فيلم "سوبرماركت"، تمثل لحظة حاسمة فى نسق الحكي. يحكى الفيلم عن رجل وامرأة، "رمزي" و"أميرة"، وهما شابان كبرا فى جيرة بيت واحد. بالرغم من أن كلا منهما سلك طريقه المستقل فى الحياة، إلا أن حبكة الفيلم تجمعهما معا مرة أخرى. فتجعلنا الحبكة نشعر أن "رمزي"- من بين كل الرجال فى الفيلم- و"أميرة"- من بين كل النساء- مخلوقان لبعضهما البعض، ولكن للأسف، المشاكل المالية، وابنة أميرة من زواجها الأول، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الانفتاحية السطحية، تحافظ عليهما متفرقين [١٢]. فى نهاية الفيلم يجلس "رمزي" فى سيارته غاضبا من رؤية أميرة، صديقة طفولته التى أحبها حبا جما، تنام فى فراش واحد مع طبيب انفتاحى سطحي. فيجلس فى سيارته يستمع للموسيقى الكلاسيكية الغربية، وهى العنصر الجميل الوحيد فى حياته الذى لم يتأثر بانعطافات المجتمع العصري. وبدون مقدمات، يظهر رجل بسيارة فيات بيضاء، ويقترب من "رمزي" ويلقى له من شباك السيارة شريط تسجيل ويجرى بسيارته مبتعدا. ولما كان "رمزي" شغوفا ليعرف ما هذا الشريط الغامض، فقد أوقف بيتهوفن ووضع هذا الشريط فى جهاز تسجيل السيارة. فيجد حمدى بتشان يصرخ "فهمنى . . . . . كلمي"، أى "إيه الحكاية". ماذا يحدث، ماذا يحدث فى عالم

ليس فيه مكان لا للجمال الرفيع ولا للحب ؛ لأن كل شيء تسيطر عليه المادة والقوة. ينتهي "سوبرماركت" و"رمزي" يبدو مندهشا مشدوها وهو يستمع لحمدى بتشان، ثم يضحك بغضب.

المغنى الهابط

مغنى آخر كثيرا ما يتهم بالتوجه للذوق الهابط هو أحمد عدوية. هو المغنى الذى كان الطلاب يستمعون إليه فى المركب فى الرحلة التى وصفناها فى الفصل السابق. عندما ذكرت اسمه فى مرة من المرات للعديد من الطلاب، تلقيت تعليقات متناقضة. قال واحد منهم إنه مغنى هابط، وقال الآخر إنه مغنى شعبي.

وطلبت من ناقد عدوية أن يحضر لى شريطا هابطًا من أشرطته، فأحضر لي شريط "عدوية ١٩٩١" أحدث ما أصدره. لم يكن محتوى الشريط جديدا بالفعل، ولكنه ضم عددا من موسيقى الأغانيه التى أصدرها فى منتصف السبعينات. وطلبت من أصدقائى أن يحضروا لى شريطا ممثلا لأغانى عدوية. وكانت المجلات كلها فى هذا الوقت تمدح شريط "عدوية ١٩٩١" على أنه أفضل شريط.

لا يستخدم عدوية تقنيات الصوت التى تميز الموسيقى العربية الكلاسيكية، مثله فى ذلك مثل حمدى بتشان، وهو يعتمد بدلاً من ذلك على مساحة صوته وحدته وقدرة تصاعده. وتتراوح نغماته ما بين السريع جدا والبطيء جدا، وكلها على الواحدة والنصف، وهى النغمة الجماهيرية التقليدية. بل وتقوم الكثير من أغانى عدوية على الاستعارة الصريحة من الفلكلور فى الكلمات والنغمات على حد السواء. الأغنية التى شهرت عدوية فى بداية السبعينيات كانت "السح الدح إمبو"، عبارة "السح الدح" عبارة يستخدمها الأطفال فى الريف لدعوة الخراف للعراك، أما "إمبو" فيستخدمها الأطفال أيضا لطلب الماء . وفى شريط "عدوية ١٩٩١" لا علاقة للأغنية لا بالماء ولا بالخراف التى تتعارك- أو على الأقل هذا ما قاله من يعتقد أن الشريط هابط . كانت وجهة نظره أن الأغنية لا تعدو كونها مجرد تفاهة مرحة، وكان شريط "عدوية ١٩٩١" فى الواقع مصمما ليدعو الشباب للرقص ، وخاصة الرجال مع النساء معا، كانت وما تزال مستهجنة من كل الأجيال، وشيء ساقط .

وبالرغم من أن مرجع شهرة عدوية هو الخلفية الفلكلورية ، إلا أن له محيط إعجاب واسع جدا؛ فمعظم أغنياته فى مرحلة ما بعد السبعينيات كانت أغنيات شبابية سريعة الإيقاع. ولكن البعض من الناس ينظر لكل تصنيف الأغانى الشبابية على أنه مجلبة للعار، مثلما كان يخاف الأمريكيون من أغانى البيتلز السريعة على أنها تحمل دعوة للتوجه ناحية الجنس والمخدرات [١٣]. أما البعض الآخر، فإنه ينظر للأغنية الشبابية على أنها ظاهرة صحية حديثة، تحتوى على أغانى وطنية ومواد يمكن إذاعتها فى التليفزيون، وهى فى نفس الوقت بعيدة عن الأغانى المتوحشة أو التجارية المحضة (كما يراها الناقدون) لعدوية وحمدى بتشان [١٤]. أما الذين يعترضون على عدوية بسبب إسهامه فى تيار الأغانى الشبابية، يفعلون ذلك تلقائيا: فهم يرونه نتاجا للغناء فى الملاهى الليلية (والملاهى الليلية مكان يغنى فيه كل المغنين المصريين الناجحين تجاريا) ولا يرون فيه أى نموذج للشباب المصري. ولا يوجد فى نفس الوقت شك فى أن بعضا من أغانى عدوية له جماهيرية كبيرة جدا وواسعة.

الشيء الذى يفصل عدوية عن إيقونات الثقافة الموسيقية الحداثية التى تنعم بالتصديق العام مثل عبد الوهاب وأم كلثوم، هو استخدامه للصور الفلكلورية بدون أى تدخل من التقاليد الكلاسيكية. أما مؤيدو عدوية فلا يرون تناقضا فى وضعه فى مكان مقارنة مع عمالقة الموسيقى العربية. الأشخاص الذين يرون أنه لا يوجد أى تجانس على الإطلاق بين عدوية وبين المغنين "الحقيقيين" هم النقاد المحترفون. أما هواة الغناء، فهم متنوعون فى أذواقهم. حتى عبد الوهاب- أيقونة الذوق الرسمى الرفيع الذى تكلمنا عنه فى الفصلين الرابع والخامس- تكلم عن عدوية بشكل طيب.

الكثير من أغانى عدوية مواويل وأزجال، وهى أنماط فنية جماهيرية معروفة تستخدم العروض العربى فى عامية مصرية. وتستلهم محتويات تلك الأغاني، كما هو الحال مع شكلها، صورا من الحياة فى الأحياء الشعبية. على سبيل المثال تردد واحدة من أغانى الحب فى شريط "عدوية ١٩٩١" عبارة "جوز ولا فرد" لتتساءل عن علاقة

الشـاب والفـتـاة الذين تتكلم عنهمـا الأغنيـة. "جـوز ولا فـرد" أيضـا لعبـة أطفـال. وباسـتـخدامـها يضـع عدوية أغنيتـه في سياقـهـا الخاص بالحى الشـعبي. وكثـيرا ما يسـتخدم عدوية إشارات لأماكن واقعية ليتجـاوز حدود النمط المتعارف عليه للأغنية الفلكلورية وصورها. لكن بالرغم من استخدام عدوية المباشر نسبيا للأنماط العامية في غنائه، والتي لا تستعصى على الجمهور المصرى البسيط، وهو عنصر يمتدحه النقاد في مغنين آخرين على أنه عنصر أصالة [١٥] ، فإن الكثير من الناس الذين يعتبرون عدوية مغنيا هابطا يدعون أن أغانيه لا معنى لها. فهم يفعلون مع أغانيه ما فعلوه مع كلمات "كابوريا" وكلمات "إيه الحكاية" و"الأستاذ" قبل ذلك.

الشيء المشترك بين كل تلك الأغاني هو أنها جميعا تتوجه بشكل مفتوح وكبير لإحسـاسـات الطبقـات الدنيا من المجتمع. ولكنهـا لا تعمل بحسب قـواعد منطق الأيديولوجية الحداثية. حتى "الأستاذ" تفعل ذلك عن طريق المحاكاة الساخرة المضخمة للنقـاد فى وعظ الجمـاهير غير الذكيـة. كل تلك الأغـانى تسـتخـدم أسلوب دمج فى مـوسيقـاهم (كمـا فعل عبـد الوهاب فى أيامـه الأولى) ولكنهم يذنبـون فـى حق الذوق الرسمى عندما يتجاهلون التقاليد الموسيقية الرفيعة بصراحة ويتناسونها.

الشيء الذى يقوم به عدوية أفضل من أى مطرب آخر من المنعوتين بالسوقية هو خلط طبقية الإعجاب به بحس جنسى معين. طلبت من أحد أصدقائى المتأرجحين بين جماعة محبى عدوية ومعسكر المعادين له أن يكتب لى كلمات أحد الأغانى الموجودة فى "عدوية ١٩٩١". كما كان الحال فى كل الأغانى الخالية من المعنى، فلم يواجه صديقى أى مشـاكل فى نقل الكلمـات، ولكن بعض السطور صدمته بحسها الجنسى الواضح. انظر على سبيل المثال السطور التالية من "بنت السلطان" التى تحدثنا عنها فى الفصل السادس:

يا بنت السلطان

حنى على الغلبان

المية فى إيديكي

وعدوية عطشان

بالرغم من أن القافية السريعة والنغمة المرتجلة للمغنى تساهم دون شك فى النزعة الحسية التى قد يدركها المرء من الأغنية، إلا أن الأغنية لا تحوى أى شيء جنسى بشكل أكبر من أى أغنية جماهيرية أخرى، أو حتى من أى شعر كلاسيكى فصيح. ومع ذلك فإن التقابل فى الموسيقى والطبقة والصور يجعل الأغنية مثيرة لحفيظة البعض. السطر الآخر الذى يشير إليه الناس بصفة خاصة على أنه سوقى جدا يتحدث عن فتاة تتمشى بأسلوب مغرى على أحد كبارى القاهرة:

على كبرى عباس

ماشية وماشية الناس

ماشية تبص عليكي

يا فروتة وأناناس

كما شاهدنا فى الفصل السادس، فإن كبرى عباس يفصل بين شاطئى النيل من الناحية الفعلية كما يفصل بين طبقتين اجتماعيتين تسكن كل منهما على طرف من طرفى النيل. وهى منطقة على الحدود تمثل صورة كرنفالية لفتاة تتجول بشكل مغرى للشباب.

ترصد أجزاء أخرى من شريط "عدوية ١٩٩١" الهوة الاجتماعية الكبيرة بين الطبقات الاجتماعية المصرية، وهو العنصر المميز للقاهرة الحديثة، والتى لا يمكن سدها بالدمج الأيديولوجى بين الكلاسيكية الأصيلة والحداثة المعاصرة. بعد أغنية "بنت السلطان"، ينتقل الشريط لأغنية "زحمة يا دنيا" والتى تضم الأسطر المقتبسة فى بداية الكتاب :

زحمة يا دنيا، زحمة

زحمة وتاهوا الحبايب

زحمة ولا عادش رحمة

مولد وصاحبه غايب

نرى هنا استخدام كلمة "المولد" للإشارة إلى أن الحياة لا يمكن السيطرة عليها مثل المولد الذى يصعب حكمه، وهى إشارة صريحة لفوضى العالم [١٦]. وتلك الأغنية فى الشريط الجديد أكثر حيوية ونشاطا من "بنت السلطان"، فهى أكثر صخبا.

هذا الشريط عبارة عن مختارات لأغانى عدوية ، ويمكن تلخيصها فى أن موضوعاتها جميعا قصص حب بين ولد وبنت، مما يجعلها نموذجا جيدا من نماذج الأغانى الشبابية. فى الأغنية الأولى، "بلاش اللون ده معانا" الفتاة التى هى موضوع الأغنية، تتدلل على حبيبها. وفى أغنية لاحقة، "حبة فوق"، يتحدث المغنى عن فتاة تسكن الدور العلوى ولا تنظر للأسفل على من يحبها. وتحتوى تلك الأغنية على واحد من أكثر الأسطر التى يتذكرها كل من محبى عدوية ونقاده على حد السواء:

حبة فوق وحبة تحت

نظرة نظرة فوق ونظرة نظرة تحت

يمكن أن يشير ذلك للفتاة التى تنظر باحتقار للشاب، أو قد تبين أن الشاب ينظر على الفتاة ويتفحصها بعينيه. ولكن حقيقة سكن الفتاة فى الدور العلوى وسكن الشاب فى الدور السفلى يقترح أن هناك فارقا اجتماعيا بين الشاب والفتاة.

يتبع ذلك مقطوعة من أغنية أخرى تقدم المذهب الذى يقول "كله على كله". يقترح ذلك التعبير سا قد يكون المرء قد شاهده عندما ينظر من "فوق". ويقترح أن يكون عنصرا احتفاليا، إن لم يكن اعتراضا مباشرا.

وفى أغنية "كله على كله" يستخدم عدوية أسلوب الغائب المذكر للحديث عن محبوبه، الذى يبقى مبهما فى كل الأغنية. ولكن هذا لا يهمنا كثيرا، إنما يهمنا هنا هو رصد حقيقة التباين المكانى بين "فوق" و"تحت"، مما يعكس بدوره التباين فى التصنيف الاجتماعي؛ وهو ما كان عدوية شاعرا به تماما فى تلك الأغنية.

تحتوى أغنية أخرى من الشريط على الكلمات التالية: "ولد"، "واد".

فى هذا النص، دمج عدوية بين كلمات "ولد"، "واد" اللتان تستخدمان لنفس المعنى، وكلمتى "بلدي" و"وادي"، أو هكذا سمعها الشخص الذى كتب لى كلمات الأغاني. ويمكن الفصل بين "واد" و"وادي" من خلال السياق فقط. ذلك لأن "ولدي" كانت تنطق "وادي" فى الأغنية. أما بخصوص الخلط بين "بلدي" و"ولدي" فقد كان الفصل بينهما صعب جدا لدرجة أن الشخص الذى كان يكتب كلمات الأغانى خلط بين الكلمات أكثر من مرة. وتحتوى تلك الأغنية على نفس المعانى التى ترددت فى الأجزاء السابقة من الشريط (١٧). فهى تحتوى على لوعة العاشق الذى تتدلل عليه محبوبته ولوعة العاشق الذى ينظر للناس الذين يسكنون "فوق".

وقد جعل هذا الدمج الموسيقى بين كلمات الأغانى البلدى والعنصر الحسى الجنسى من أحمد عدوية فنانا شعبيا مشهورا فى مصر- بل ويدعى البعض أنه أشهر مغنى مصري. كان كل شخص يقول إن أشرطة عدوية تبيع بيعا جيدا بالرغم من عدم وجود أى أرقام تثبت ذلك الكلام (١٨). على عكس كل عمالقة الموسيقى المصرية الآخرين، فإن عدوية لا يظهر إطلاقا على صفحات الجرائد وشاشات التليفزيون بالرغم من أنه قد ظهر فى بعض الأدوار الصغيرة فى السينما. فيتناقض موقع عدوية من الإعلام الرسمى مع موقع عبد الوهاب، الذى استخدم نفس الخلط الموسيقى قبل عدوية بعقدين، والذى كان مثل عدوية فى أفلامه فهو متحرر فى ما يخص علاقات الجنسين، من نفس الإعلام. والشيء الذى يخرج عدوية من دائرة المغنين الذين تدعمهم الدولة والثقافة الرسمية ووسائل الإعلام المسموعة والمقروءة كان توجهه المباشر والصريح للجماهير بدون تطعيمه بأى من عناصر خطاب رفع مستواهم الثقافي.

محادثات حول السوقية

تكلمت مع كثير من الناس عن الفن السوقي، البعض منهم كان معروفا لى والبعض الآخر لم أكن أعرفهم. كانت مجموعة من الذين تكلمت معهم أصدقاء لصديقي، وكانوا يعرفون أنفسهم على أنهم من الطبقة المتوسطة، وكان معظمهم من خريجى الجامعات. كنت موجودا ساعة المناقشات، ولكنى طلبت من صديقى القيام

بطرح الأسئلة بنفسه ليكون الحوار أكثر واقعية. سألهم أولا إذا ما كانوا قد سمعوا بأغنية حمدى بتشان "إيه الحكاية". فأجاب واحد منهم بأنه سمع الأغنية وتمنى أن لم يكن قد سمعها، لأن حمدى بتشان قد أراد شريطا فى السوق فقط. وأضاف أنه لا علاقة بين هذه الأغنية والأغنيات الشبابية. هو لا يريد أن يتهم الأغانى الشبابية بأى اتهام، ولكن أغنية بتشان لا تمت لأى نوع من أنواع الغناء بصلة.

وقال آخر إن الحرفيين غير المتعلمين هم الذين يسمعون تلك الأغاني. ولكن واحدا من أصدقائه ناقضه حين قال إن المشكلة مشكلة ذوق فني، وليست مشكلة طبقة أو طائفة. ولكن واحدا آخر اعترف أنه يسمع هذه الأغانى ولكنه لا يهتم بالكلمات مطلقا وقال إن الموسيقى حسنة، ولكن الكلمات بلا معنى على الإطلاق، فمن يصنعون تلك الشرائط يهدفون للكسب المادى فحسب. وأضاف إنهم لا يقدمون أى ذوق رفيع أو فنا عالى المستوى. ولكن طارح الأسئلة سألهم مرة أخرى من يسمع هذا النوع من الأغاني.

وقال البعض إن من يسمع تلك الأغانى هم العمال والحرفيون أو بعض الصبية لملئ وقتهم. فهم يحتاجون شيئا يملأ وقتهم فى ساعات المشاكل والهموم ليخفف عنهم. ولكن طارح الأسئلة قال لهم إنه سأل بعض الحرفيين الذين أجابوه أن المتعلمين هم الذين يسمعون تلك الأغاني. فأجاب الأصدقاء بأنهم يلقون بالتهم على بعضهم البعض، وذلك لأن تلك الأغانى وباء، فى حين أن المشكلة مشكلة اختلاف فى الذوق الفردي. فقد يكون من المتعلمين من يستمع لتلك الأغانى ولن أتهمه بفساد الذوق. وأضاف أنه هو نفسه لن يسمعها.

وسألهم طارح الأسئلة عن ما إذا كانت أغانى عدوية هابطة سوقية أم شعبية. فأجابه أحد الأصدقاء بأن البعض يقول إنها أغانى شعبية، ولكنه هو يظنها هابطة، ولا يسمعها سوى الحرفيين، وهو نفسه لا يستطيع أن يستمع إليها وأجاب آخر بأنه لا يظن أن عدوية- كشخص- مغنى سوقى هابط وأنه من الكافى أن عبد الوهاب اعترف به. وأضاف أن صوته قوى وجميل، بالإضافة إلى أنه مغنى جيد، بل وأحسن مغنى فى

مصر. ورد عليه صديقه الذى قدم الإجابة الأولى بسؤال قال فيه إذا ما كان صوته جميلا بهذا الشكل، فلماذا لا تعرض وسائل الإعلام أغانيه كل تلك الفترة؟ فرد المدافع عن عدوية بأن التليفزيون والإذاعة تقدم أناسا لا يعجبونه. ولكن المجيب الأول رد عليه بأنه لو كان عبد الوهاب هو الذى قد اعترف به، فلماذا إذا يبقى خارج التليفزيون ولراديو؟ بل إن عبد الوهاب نفسه هو الذى منع أغانيه من العرض فى وسائل الإعلام. فعقب الآخر بأنه لو كان الأمر بيده هو لكان عدوية فى الراديو. وهنا تدخل ثالث بأن عدوية مغنى جيد جدا وأن بعض أغانيه جيدة، وإن كان البعض الآخر ليس جيدا وسوقيا. وقال إن أغنية "السح الدح إمبو" لا معنى لها مثلا. وهذا هو السبب الذى يجعل معظم الناس يرفضونه، فهو يسجل تلك الأشرطة لأناس معينين. هو يسجلها لسائقى الميكروباص وغيرهم، فهى مجرد أشياء لطيفة صغيرة لا قيمة لها. وهنا تدخل المدافع عن عدوية بقول إنه شاهد هذا المرب فى التليفزيون مرة من المرات، وكان المذيع على وشك البكاء من تأثير الأغنية. وتساءل لماذا يغنى الناس أغانى عدوية لأنفسهم إذا كانت كلماتها لا تحمل معنى؟ الناس يغنون "حبة فوق وحبة تحت" و"شيل الواد من الأرض". وعقب بأنه يظن أن تلك الأغانى من الفلكلور لأنها تساعد فى ترقية الناس. وكما قال الناس، فهو مغنى شعبى يحبه كل الناس. عندى أشرطة كثيرة لعدوية فهو على قدم المساواة بأم كلثوم وعبد الوهاب وأنا أحبه.

وغالبا ما يحاول هذا الشباب أن يصوغ قدر قبول المغنين من أمثال عدوية وحمدى بتشان بدرجة قبول أيقونات الإعلام، وخاصة عبد الوهاب لهم كمغنين مشروعين. لم يفعلوا ذلك بأى إيعاز مني ولم يكن أى من هؤلاء الشباب، بل ولم يكن أى من الناس غير محترفى الموسيقى الذين تكلمت معهم فى الموضوع، ليتساءلوا عن قيمة هذه الإيقونات الإعلامية نفسها. ولكن موقع عبد الوهاب داخل دوائر الموسيقيين كان موقع المُنتَقَد بشكل كبير.

تكلمت على سبيل المثال مع موسيقى (لم يشأ أن يذكر اسمه) عن المغنين السوقيين والذين تفضلهم وسائل الإعلام. وكان هذا الموسيقى ناجحا إعلاميا بسبب نجاح فرقته فى السبعينيات. وهو الآن مدير لأحد الاستوديوهات. وكموسيقي، كتب

موسيقى أغانيه وأغانى فرقته التى تعد خطوة مهمة فى سلم تطور الموسيقى المصرية المعاصرة. وفى أوقات الفراغ، يكتب سيناريوهات للأفلام. وتتضمن إنجازاته التلحين لمحمد منير وعدوية [١٩]. واحدة من أحسن أغانيه "زحمة يا دنيا" التى غناها عدوية، وهى واحدة من الأغانى الموجودة فى شريط "عدوية ١٩٩١". ويدعى أن موسيقى "زحمة يا دنيا" استخدمت فى الموسيقى التصويرية فى الأفلام أكثر من أى موسيقى فى تاريخ السينما المصرية [٢٠]. وقد ألف هذا الرجل الموسيقى الأركسترالية لمسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم، بالإضافة لتأليف موسيقى الأغاني. وكان ذلك فى عام ١٩٨٦ فى افتتاح المسرح القومى بعد تجديده.

بالرغم من أن هذا الموسيقى كان مشغولا حين قابلته، فقد أوجد وقتا ليتحدث إلى فى الشؤون الثقافية، وأخذنى للاستوديو الذى يديره عدة مرات. ولكى يثبت أنه رجل شعبى يلمس واقعنا الحياتي، فقد توقف يوما ليشترى بطيخة من بائع ريفى بعربة كارو. ارتبك البائع عندما قفز الموسيقى من سيارته وسأل الرجل عن اسمه وأخذ يتكلم معه كأنه يعرفه طول العمر. وتركنا البائع على وعد إذا لم تكن البطيخة حمراء فسيرجع الموسيقى ليبدلها ببطيخة أخرى أفضل.

وكان هذا الموسيقى دائما من أنصار الفنون العامية، فى كل من مجالى ما يسميه الفنون الجماهيرية والشعر العامى المعاصر. ولما عرفت ذلك، بدأت استبيانى الرسمى فسألته عن رأيه الشخصى فى محمد عبد الوهاب والتراث الرفيع، فقال. كان لعبد الوهاب أثر دكتاتورى كبير على الأجيال التى تلته. فقد عمل جاهدا كى لا ينجحوا، ولكنه فعل شيئا جيدا يعتبر سابقة وهو أنه سمح للمغنين الآخرين بغناء ألحانه. ولكنه سيطر على معظم الموسيقيين والملحنين فى مصر بشكل كبير. فقد كان دائما يقول "أغانيكم الشبابية" لا بد وأن تقف فهى "مولد" فارغ من المعنى وأغانى بكلمات سوقية. وقد كان يقصد فرقة المصريين على سبيل المثال واحد من أسوأ الأشياء عن عبد الوهاب كان أنه أخذ التخت العربى التقليدى وزاد عليه دون أن يغيره. هل ترك كل تلك الآلات فى أفلامه من كمنجات وباصات وغيرها، هى كلها مجرد عرض ليس غير. فقد اعتمد على المظاهر وليس على المحتوى. يقولون إن عبد الوهاب كان مجددا فى

الموسيقى ؛ لأنه أيقونة موسيقية. فعندما كان أى موسيقى يقدم أى عمل ناجح، كان الفضل يعزى لعبد الوهاب. وكل ما فعل كان يسمى تجديدا وهو فى الواقع ما هو إلا موضة.

وأضاف هذا الموسيقى أن بعض الناس كانوا يشيرون لعبد الوهاب بأنه موسيقى ومغنى تركي. والموسيقى التركى لا يجب أن يحمل جنسية تركية. وعندما كان الأتراك هنا، كانوا يديرون التكايا. وشكل التسلية الموجود فى التكية كان الغناء والموسيقى والرقص. وكان هذا النموذج يركز على التكرار والتفخيم. وكل ما كان المغنى يقوله، كان يتكرر ويتكرر لمرات. وفى رأى هذا الموسيقى كانت أم كلثوم مغنية تكية هى الأخرى. الأغانى المصرية الحقيقية شيء مختلف عن تلك الأغانى البطيئة التى يكررون كلماتها بشكل فج. وفى أغانى التكية، يبدأ المغنى ويرتجل وتتبعه الفرقة الموسيقية. وهذا هو التخت العثماني

وسألته بعد ذلك لماذا يتجاهل الجيل الشاب موسيقى عبد الوهاب بالرغم من أنهم قد يتبعون النقاد فى مدحه؟ واقترحت أن ذلك يفترض أن يكون مثل ما يفعله النقاد الأمريكيون عندما يتحدثون عن بينى جودمان فى التسعينيات. ولا يقول الشباب الأمريكى بالضرورة أن جودمان ليس سيئا، ولكن لا يقضى الكثير من الناس وقتا كبيرا فى سماع موسيقاه. ولا يفكرون فى تقييم المغنين المحدثين بالنسبة لمنظور مغنى الأربعينات.

ويرد على الموسيقى بقوله إنه إذا كتب النقاد الموسيقيون الآن عن عبد الوهاب، فإنهم سيكتبون عن صورة الماضى الرومانسية، ويقولون إنه إذا غنى كل الناس مثل عبد الوهاب، فإننا سنجد أماكن فى الاوتوبيسات أو ستعود الأسعار لمقاييس الستينيات. ولكن الشباب ليسوا مهتمين بذلك، بل هم مهتمون بالحاضر والواقع.

أما بالنسبة للمغنين الأصغر كعدوية، فإن وسائل الإعلام، وخاصة الصحف، تنعته بالسوقية. أحيانا لا يجد النقاد ما يكتبونه فيصرخون "أنقذونا من الأغانى الهابطة، وأحمد عدوية من الهابطين".

قال الموسيقي: أنا لا أعتبره سوقيا، وما معنى السوقية عموما؟ أعتقد أنهم يتهمونه هذا الاتهام بسبب عدد محدود من الأغنيات. ولو كنت أنا إنسانا عاقلا، فماذا سأسمع؟ هل سأسمع عدوية أم سأسمع مغنيا فى التليفزيون يغنى "بحبك يا عمري"؟ أنا أعتقد أن الموسيقى التليفزيونية هى السوقية فى الحقيقة. فهم يغنون دائما "بحبك يا بلدي"، وهى تبدو فى الظاهر كلمات أدبية رفيعة، ولكنها فى الحقيقة ليست كذلك. تحت السطح هى كلها معانى سوقية، إن جاز لى استخدام تعبيرهم. والأفضل أن نغنى أغنية شبابية جماهيرية كأغنية عدوية "زحمة يا دنيا" التى يفهمها الجميع. أم هل من الأفضل أن نستمع لأغنية لعبد الوهاب تعلن لنا أن العالم سيجارة أو كأس خمر؟ أنا لا أمنع أحدا أن يشرب أو يدخن إن شاء، ولكن العالم ليس كذلك. ومع ذلك، وإن غنى عدوية بعض الأشياء الخارجة نسبيا عن مألوفنا، لا يمكن لأى إنسان أن يعلن أنه أسوأ من أم كلثوم. فهى تدعو حبيبها فى بعض الأغانى أن تنهى حبها معه فى ليلة واحدة، وهى دعوة لممارسة الحب، فلا يمكن إذا أن نقول إن أغنية ما سوقية بسهولة.

ولا يهم ما إذا كان هذا الموسيقى محقا فى قوله بإرجاع تراث الموسيقى المصرية إلى تأثير تركي، ولكن المهم أن قراءته لوضع الموسيقى الرسمية الآن يعنى أنه يتساءل عن مشروعية الثقافة الرسمية برمتها. وهو لا يعترف أن الموسيقى الرسمية ذات أصول مشكوك فيها فحسب، بل إنه يزعم أنها منفصلة عن الواقع، بينما يخاطب نوع الموسيقى الذى يقدمه واقع المصريين المحدثين. فالواقع كما يراه هو الانغماس أكثر وأكثر فى التقاليد والتراث العامي، وليس فى التراث الفصيح أو الرفيع. واستراتيجيته هى أن يضع نفسه فى صف ابن البلد ومنظوره للحياة والأشياء، وتصبح الصورة المضادة فى هذه الحالة هى صورة الفَرنَجة المتدنية من عينة أن العالم سيجارة وكأس نبيذ.

وتكلمت مع مهندس الصوت محمد زادة الذى جذب انتباهى "للمغنى الأطرش" عن نفس الموضوعات. وكان ناصر صديق محمد الذى يعمل فى الإذاعة المصرية الحكومية حاضرا هذه المقابلة التى دارت فيها المناقشة. وشكك محمد زادة- كما شكك الموسيقى المشهور- فى قيمة عبد الوهاب فى الثقافة المصرية الرفيقة بينما لم يفعل صديقه ناصر

ذلك ، فقال محمد إن عبد الوهاب ليس آخر المغنين العثمانيين فإن هناك البعض منهم ما زالوا يعملون. وأضاف أن الشباب لا يستطيع أن يسمعه الآن . وقدم دليلاً على صدق كلامه، دليله هو أنه في حفلة من حفلات نادى الشمس ؛ حيث كان مغنون كثيرون يغنون، ومن بينهم مغنون من مدرسة عبد الوهاب. وعندما غنوا ضربهم الناس بالزجاجات وصرخوا "كفاية حرام".

وقال ناصر إن عبد الوهاب كان رائعًا بطبيعة الحال ، وأن الناس لا يزالون يسمعون عبد الوهاب حتى الآن. والغريب أن الفنانين يقدمون توزيعات جديدة لموسيقاه والناس يستمعون إليها . وفروق الجيل هي المشكلة الوحيدة ؛ فنحن بعيدون تماما عن جيل عبد الوهاب. ولكن لو قمنا ببعض التغيرات في موسيقى عبد الوهاب . . . . . .

وقاطعه محمد قائلا إنها إذا أضيفت الآلات الحديثة فإن الناس سوف تسمع، ولكن هذه ليست هي المسألة. في أغنيته "من غير ليه" (٢١) لم يكن الرجل واقفًا ، كان ميتًا تقريبًا . وإذا نظرت للكلمات تعرف أنها مكتوبة لعصر مضى، هل باعت كثيرًا؟ بالطبع لا ، لا تحاول أن تقنعني أن عبد الوهاب يبيع.

عندي شريط "من غير ليه" وكذلك أناس كثيرون.

ورد محمد بأنه كلام فارغ فذلك يحدث طول الوقت، ويتكلم الناس عن الأغنية كثيرا والسبب في ذلك أن وسائل الإعلام تتحدث عنه. والناس يسمعون عنه في الصحف والتليفزيون، وهي مجرد دعاية. عندما ظهرت الأغنية، ذهبت وسمعت السطور الأولى منها، فوجدتها نفس الأغاني القديمة ولا جديد. أعطيت الشريط الذى أخذته للرجل وطلبت منه أن يعطيني شيئًا آخر.

واستأنف أن عبد الوهاب في "عشق الروح" كان يستخدم موسيقى سيئة جداً وجميلة جدا في نفس الأغنية. أعتقد أنه لم يكن على مستوى الكثير من معاصريه. أعترف أنني لا أحب هذا النوع من الأغاني، ولا أحب عبد الوهاب: لذلك فأنا عدو له. وعندما نركز في بعض النغمات، نرى أنها جميلة ولكنها ليست نغماته. أجمل شيء في عبد الوهاب هو النغمات التى اقتبسها.

وبعد ذلك، تحولت المحادثة للكلام عن باقى أنواع الموسيقى وخاصة الموسيقى "السوقية". ودافع كل منهما عن وجهة نظره المبدئية، فقد كان محمد يدافع عن الثقافة الدنيا بينما ساند ناصر الثقافة الرفيعة.

قال محمد إن رأيه أنه لا توجد هناك أغانى هابطة وأخرى رفيعة. بعض الناس يمكن أن يحبوا "جينا الدنيا ما نعرف ليه" والأغانى التى على شاكلتها، وهم أحرار فى ذلك. وأنا أيضا حر فى حب "حبة فوق وحبة تحت" أو "الهس بس". من حقى أن أحبها، فهى من فروض وضعى الاجتماعي. وقد يقولون إنها مفرغة من المعنى، ويقولون إنها سوقية. ولكى أسأل كيف هى سوقية ومن وجهة نظر من؟ هم فقط لا يحبونها.

وقاطعه ناصر قائلا إنه يجب أن يسأل أيضا ما الذى يجعلها سوقية؟ فماذا تقول فى الأغنية التى تقول: "كذاب يا خيشة، كذاب قوي"، هل هى سوقية أم لا؟ هل هناك أى معنى خفى خلف تلك الكلمات أو حتى جرس جميل؟

فرد عليه محمد قائلا إن ناصرا قد لا يحب تلك الكلمات، ولكنه هو ربما يحبها. قال ناصر إنه لا يوجد أحد يحب تلك الأشياء فهى خالية من كل معنى ودلالة. لا بد أنها قيلت على قهوة أو شيء كهذا. هنا رد محمد بأن الرجل الذى كتب هذا الكلام قد يكتب كلاما آخر جميلا، وقال إنه يعتقد أن من كتب "أحمد حلمى اجوز عايدة، وكتب كتابه الشيخ رمضان" رجل عبقري. هى فكرة جيدة وتستحق الاحترام. فوافق ناصر هذه المرة، وقال إن الرجل كتب أيضا "قنا سوهاج الإسماعيلية، بنت الصعايدة بحرية". ففى كل الحروب السابقة كانت كل تلك المدن تخلى من سكانها. ولكنهم إلى أين يذهبون؟ سافروا للصعيد حيث كانت هناك فرص عمل لهم فى مجالات البناء. ولذلك عندما تكلم الرجل عن فكرة مقنعة وموضوع كامل، واعتبره الناس رجلا شعبيا.

قال محمد أنا لا أتكلم عن هذا، وليس عندى أى شيء ضد فؤاد حداد، فقد قرأته ودرسته جيدا. أنا أعرف أن تلك الكلمات جميلة، وجماهيرية ومشهورة لأن الموضوع مشهور وتكلم فيه ناس كثيرون، ولكن ما الذى جعلهم يتكلمون فى الموضوع؟ ممكن أن تجد أغانى كثيرة على هذا الموضوع والمنوال فى الدرب الأحمر والأزهر. وقد تجد أناسا يغنونها على محطات الحافلات وغيرها. ولكن الجديد والجميل فى "أحمد حلمى

اجوز عايدة" أنه لأول مرة يرد موضوع الوطن فى شكل قصة، وقد أعجبتنى كثيرا. ولا أهتم إن نعتها الناس بالسخف.

وقال ناصر إن هناك أفكار جديدة فى النكات أيضا، وأنه يظن أن تلك الأغنية ما هى إلا نكتة. هناك أشياء تقال على سبيل التندر ولكنها تحفر فى ثقافتنا ونستخدمها وقد نكتبها أيضا، ولكن لا يعنى ذلك أن تلك الأغانى شعبية، فأنا لا أعتبرها كذلك. صحيح أن الثقافة الجماهيرية هى محل دراسة الفلكلور، ولكننى لا أعتبر أن تلك الأغنيات من تلك الثقافة على الإطلاق، فأنا لا أعتبرها شعبية. أنا أعتبرها مجرد موجة من الأغانى التى جلبتها الحالة الاقتصادية للبلاد.

قال محمد إن هذا طبيعي. ولكن المشكلة هى أنهم قالوا إن عدوية هابط وكلامه فارغ بعد أن نجح (بالرغم من أن الكثير من أغانيه مبنية على التراث الشعبى الذى ترعاه الثقافة الرسمية والتى شجعها عبد الناصر) وأضاف أنه من الممكن أن تجلب أى حمار (بمعنى أى مغنى عادي) وتعطيه أموالا كثيرة، ولكنك إن كنت أنت مدير التليفزيون، فلماذا تجلب هذا الرجل ليغنى وتترك عدوية؟ وهذا ما فعلوه، فهم لم يعترفون به. وفى بداية ظهور عدوية، كان بعض الناس يستمعون إليه سرا كرجال الأعمال المحترمين جدا وكانوا يغلقون أبواب ونوافذ مكاتبهم كى لا يسمعهم ويراهم أحد. وأضاف أنك إن سألتهم عن ذلك ، يقولون إنهم يستمعون لأم كلثوم فقط . ولا يعترفون بأنهم يسمعونه لأن الناس يقولون عليه إنه سوقى وغير محترم.

مائة عام من المشروع الحداثى

لا يمنع ظهور الفنون السوقية ولا انتهاء عهد الدعم المباشر للفنون الدولة من تصعيد وتدعيم أجندتها. ولما كانت الشكوك تتزايد حول المشروع الحداثى المصري، فإن النسخة الرسمية من التحديث المصرى تصبح أوسع انتشارا وأكثر قوة من أى وقت مضى فى بعض النواحي. ويمكننا أن نقول إن أيديولوجية التحديث القومية لم يعبر عنها فى مكان خير مما عُبِرَ عنها فى لوحة أصدرتها وزارة الثقافة عام ١٩٩٠ .

اسم تلك اللوحة "مائة عام من التنوير"، وكان الغرض منها الترميز للنهضة المصرية التى خاضتها فى البلاد على طول القرنين السابقين [٢٤]. يظهر فى تلك اللوحة ٢٣ فنانا ومثقفا مصريا كبيرا، بالإضافة إلى بعض رموز الشعب المصرى واقفين وجالسين على مدرجات، وينظرون للمشاهد من مواقعهم فى الصورة. هؤلاء هم أيقونات الحداثة المصرية الأصيلة المُعتَمَدين رسميا، وهم أيضا القائمة المصغرة لأبطال الثقافة المصرية الذين يعرفهم كل مصرى متعلم خاض غمار نظام التعليم المصري.

الشخصية التى تسيطر على المشهد المقدم من خلال تلك اللوحة، وتظهر أكثر وضوحا، هى شخصية المغنية الكبيرة أم كلثوم. وقد كانت منافسة عبد الوهاب من العشرينات وحتى عام ١٩٦٤ عندما اشتركا فى "إنتا عمري". قامتها المشوقة ترتدي، فى اللوحة، فستانا أحمرا فاقع الحمرة، وعيناها مرتفعتان للسماء، بينما يداها مرفوعتان لأعلى، كما لو كانت فى وقفة غناء كلاسيكية. أما عبد الوهاب، فيقف على يسارها فى اللوحة، ولكنه أصغر منها حجما بكثير. منظره فى الصورة كرجل موسيقى يقود أركسترا خفية بعصاه التى يمسكها فى يده.

هناك سيدتان فقط فى الصورة: الأولى أم كلثوم والثانية سيدة فلاحة تلبس السواد وتجلس على الأرض بجوار فلاح وعامل (كما يتضح من زيه والمعدات التى تظهر فى الصورة من جيبه الخلفي). ومجموعة الفلاحين هذه تجلس لتستمع لفنان الشعب سيد درويش الذى سمح له بدخول الثقافة الرسمية للحداثة- بالإضافة للقليل من الفنانين العامين كفؤاد حداد وبيرم التونسى وصلاح جاهين ومحمود سعيد الذى يقف فى الصورة بفرشاته أمام لوحته الشهيرة عن النساء فى الإسكندرية- على شرط أن يكونوا مساهمين فى رفع الناس من غياهب الجهل. كان سيد درويش ومحمود سعيد من أبطال الحداثة الموجودين فى كتاب "فنانو الإسكندرية" الذى كان الدكتور "مفيد" يقرؤه فى "الراية البيضاء". وبينما يكون معظم الأشخاص المرسومين فى الصورة ينظرون إلى الخارج، أو إلى السماء، فإن العاميين، وخاصة بيرم التونسى وسيد درويش، يواجهان بعضهما البعض أو يواجهان "مريديهما" من الفلاحين. ولكن الصور الأكثر تقليدية هى صورة الشخوص الكلاسيكيين الموجودين فى الجانب الأيمن

السفلى فى الصورة [٢٥]. بالرغم من أن كل هذه الشخصيات كان لها دور كبير فى تطوير الأدب العربي الحديث، فقد كان التركيز على شخص طه حسين وزير المعارف المؤثر وعميد كلية الآداب وعميد الأدب العربي، وعلى نجيب محفوظ الحاصل على جائزة نوبل، والجالس على يسار طه حسين. فى منتصف الجانب الأيسر، يقبع مجموعة من الممثلين الكبار مثل نجيب الريحانى ويوسف وهبى وزكى طليمات. وهم أيضا متجهون بوجوههم لليسار.

الشخوص المرسومين فى "مائة عام من التنوير" شخوص ثابتة، ولكن اللوحة، مع ذلك، تقدم حركة زمنية ومكانية: الإحساس بالحركة يبدأ من بداية الصورة من اليمين فى القمة، عندما ترى شيخين معممين بلحى طويلة يخرجان من باب ممر حجرى مظلم يرمز للعصور الوسطى وعمارتها . كان من الممكن أن يكون وجود الشيخين ومنظرهما غير واضح أو مثير للاهتمام فى القرن التاسع عشر الذى يرمزان إليه، والذين منه يخرجان. ولكن التقديم والتصوير السينمائى والتليفزيونى للتراث الذى اعتادته الأجيال الصغيرة فى أواخر الثمانينات يجعلان من العمامة واللحية والقفطان الطويل رمزا لعالم الدين، أو الشيخ الأزهري.

الشيخان هما الشخصان الوحيدان فى اللوحة اللذان فى حالة حركة. فواحد منهما يحمل مصباحا، بينما يحمل الآخر كتابا- من الممكن أن يكون القرآن. من الممكن أن يكون أشخاص محددون هم المقصودون من تلك الشخوص المرسومة فى اللوحة- الرحالة والمترجم المصرى فى القرن التاسع عشر رفاعة الطهطاوي، وداعية الإصلاح الدينى محمد عبده، مثلا- ولكن قراءة اللوحة لا تحتم كونهما أى شخص بعينه. الظلام الذى يخرج منه الشيخان فى اللوحة ليس التراث فى حد ذاته، ولكنه غمامة تغل التراث الإسلامى المصرى الحقيقى الأصيل؛ فالشيخان إذن يرمزان إلى العناصر الجميلة والعظيمة فى هذا التراث وليسا علامة على تهميشه وسقوطه.

يستمر إحساس الحركة الذى يقدمه الشيخان الموجودان فى الركن العلوى الأيمن من اللوحة كلما توجهنا بقراءتنا من تلك الزاوية اليمنى إلى اليسار- كما لو كنا نقرأ كتابا عربيا. فى البداية يظهر تمثال لقائد راكب على حصانه، ومن الممكن أن يكون

محمد على باشا (٢٦) الذى يعرفه الطلاب المصريون فى المدارس على أنه مؤسس الدولة المصرية الحديثة. وبجانب هذا التمثال، تظهر قبة المبنى الإدارى لجامعة القاهرة، وإلى اليسار من تلك القبة، يوجد تمثال لامرأة فلاحة تخلع حجابها عن وجهها بأحد يديها، وترتكز باليد الأخرى على كتف تمثال أبى الهول. كان هذا هو الشكل الفرعونى الحديث الذى تصوره محمود مختار. ويقف رسم كاريكاتورى لهذا الفنان أسفل هذا التمثال فى اللوحة وهو يرتدى باريها صوفيا على رأسه، ويمسك بغليونه فى يده. ويعد مزج هذا التمثال ما بين العناصر الفرعونية والحديثة إعادة وتكرارا لفكرة أن الماضى يستمر دون انقطاع فى الحاضر الحياتي. نستطيع أن نرى خلف التمثال مباشرة نهر النيل. وبالرغم من أن اللوحة تقدم لنا قسما صغيرا من النهر، إلا أننا نستطيع أن نراه وهو يحيط بقبة الجامعة، ويقترح بذلك إطارا تحديديا لتلك اللوحة. وعلاوة على ذلك، فإن الرسم فى تلك الصورة يرمز للحدود المكانية للأمة المعنية بالرصد. وفى الركن العلوى الأيسر من اللوحة، هناك قرية قابعة على شاطئ النهر. وتكمل تلك الصورة الخراب القروى الذى كانت تعيشه مصر والذى خرج منه الشيخان.

أخيرا، وتحت القرية مباشرة، نرى شخصية تثبت وتؤكد فكرة الماضى الذى يستمر فى الحاضر التى اقترحها وجود الشيخين، وتقترح نوعا من التحول- وهى صورة عالم سعيد ينظر فى مجهر. كما كان الحال مع الشيخين، من الممكن أن يرمز العالم ذو المجهر لشخص بعينه. ولكن، وعلى عكس المفكرين والفنانين الذين نستطيع التعرف عليهم إذا كنا نعرف عنهم شيئا ما سلفا، من الممكن أن نتعامل مع هذا الشخص على أنه مجرد رمز (٢٧). وتقودنا فكرة التراث (التى يقترحها وجود الشيخين على جانب الصورة)، والتى تختلط بصورة الحكومة والدولة (كما يقترح ذلك تمثال محمد علي) والتعليم (فى قبة الجامعة) والتحديث التقدمى للعناصر التراثية القديمة (تمثال مختار) والحدود المكانية (نهر النيل) إلى فكرة أخرى وهى فكرة التقدم العلمي. وتشغل الوجوه المشرقة والمقبلة لأبطال الحداثة الذين تدعمهم الدولة أماكن كلها تحت خط الرموز الذى يصل ما بين الشيخين والعالم؛ فهم أبناء التحديث، إن جاز لنا التعبير. فاللوحة إذن تمثل وصفا منظما للحداثة المصرية- وعرضا كاملا لها- على أنها تواصل غير منقطع ما بين ظلال التقليدية والتراث من ناحية والعمل المرضى للعلم

الحديث من ناحية أخرى، هذا علاوة على الإنتاج الفني للتحول ناحية الحديث. "مائة عام من التنوير" هى عملية إسناد تقوم على نقل القيم التراثية مباشرة للمستقبل التقدمى عن طريق بعض الأشخاص، مما يشبه عملية نقل الصحابة سنة رسول الله للأجيال اللاحقة. وهي، على ذلك، أيضا عملية تجذير ثقافى وتنسيب حضاري.

تهدف الحداثة المرسومة فى لوحة "مائة عام من التنوير" مثل مثيلتها الأوروبية إلى تنظيم الصعود العقلانى والتقدم تجاه العلم الموضوعى والأخلاقيات العالمية والقانون والفنون الحرة (هارفي، ١٩٨٩ ص١٢). ولكن، على عكس الحداثة الغربية، ترفض الحداثة المصرية الفصل بين الحاضر الحداثى والتراث القديم. والشخص الحداثى المصري، كما تصوره الدولة– وكما هو فى عقول الكثير من المثقفين المعاصرين– شخص راديكالى محافظ [٢٨]. ولما كان الشخص الحداثى منظور إليه بصفته طليعة الحداثة ومؤخرتها فى نفس الوقت، فإن هذا التصور للزمن– والذى يسميه أندرسن بالأسلوب ما قبل القومى [٢٩]– تصور مقبول تماما للقوميين المصريين الذين يحاولون بناء أسس فكرية لدولة يمكن أن تتنافس مع أوروبا من غير أن تكون أوروبية. وتسمح الحداثة المصرية لأوروبا بأن تكون بوتقة ثقافية، ولكنها تصر على أن تحافظ على التواصل الثقافى مع الماضي؛ فلا توجد هناك أى عملية رفض للتراث بأى شكل من الأشكال، ولذلك لا توجد أى عملية نقل غير مريحة– كما هو الحال فى الحداثة الأوروبية.

ولا يقتصر هذا المنظور للحداثة على أنها تطور متواصل وغير منقطع على المثقفين فقط، ولكنه مزروع فى السياسة الرسمية للحكومة، والتى يمثل فيها الفن المدعوم من قبل الدولة– مثل الذى فى "مائة عام من التنوير"– عنصرا من العناصر. ويظهر نفس نموذج الإسناد الحداثي، الذى يمشى فيه التطور الثقافى فى نفس الخط الذى تمشى فيه صورة الأصالة الثقافية المتواصلة التى يسلمها شخص لشخص آخر، فى الكتب المدرسية التى يقرؤها ملايين من طلاب المدارس الثانوية فى مصر. وحاول أن تذكر معى أيها القارئ الكريم كتاب العلوم الذى تكلمنا عنه فى الفصل الثاني. هذا الكتاب تم تعليمه فى المدارس من خلال نسق إسناد حداثي. يقول عبد الجواد وأمير (١٩٨٨) إنه من المفروض أن نبحث عن جذور أصالتنا وسماتها المميزة. وعلينا بعد ذلك أن نصل القديم الأصيل بما هو حديث وجديد؛ لكى نستطيع الوصول لنوع مصرى صميم من

التطور يبدو حديثا ولكنه فى نفس الوقت أصيلا. ويجب بطبيعة الحال أن نطور بعض العناصر التراثية لنتمكن من الحصول على دَفعة حداثية. ولكن إذا ربط الحاضر نفسه بالماضي، فسيجعل من نفسه مسخا وتقليدا عقيما لا يتساير وتقدمَ العصر؛ فإذا كانت الأصالة تعنى أنه لا يوجد حاضر بلا ماضي، فاستمرار الحياة والتصاعد فيها يعنى أنه لا يوجد ماضى بلا حاضر.

يقول هذا النص إنه لا يوجد حاضر بدون ماضى ولا يوجد ماضى بدون حاضر. ولو كان النص قد أضاف أنه لا يوجد مستقبل بدون ماضي، فقد يكون من الممكن أن يصف ذلك الكلام ما ورد فى لوحة "مائة عام من التنوير" على أنها مقدمة منهج العلوم لطلاب الصف الثانى الثانوي.

المشكلة فى كل من "مائة عام من التنوير" وكتب العلوم هى أن كلا منهما لا يعتبر وسيلة جيدة لتوصيل فكرة الحداثة للشعب المصري. وقد بيعت لوحة "مائة عام من التنوير" عام ١٩٩٠ وعليها العنوان مكتوب باللغة الإنجليزية. ولذلك أصبحت متاحة فقط وبشكل واسع للناس الذين لا يستطيعون فهمها. وجدت اللوحة تباع فى مكتبات فنادق الخمس نجوم فى القاهرة، وأحيانا فى المكتبات الكبيرة فى القاهرة. ولم يشترى أى من المصريين الذين أعرفهم نسخة من هذا العمل. وفى محاولة منى للتعرف على الوجوه القليلة التى لم أعرفها، فقد أعطيت اللوحة لصديق لى كان طالبا فى قسم اللغة والأدب العربى بجامعة القاهرة وواحدا من صفوة طبقته الاجتماعية. وأخبرنى أنه يعرف وجوها أقل مما أعرفها أنا. وكلما تفحصت اللوحة فى سياق الدوائر الحكومية أو فى الأحداث العامة والمناسبات، لم أجد أى إشارة إلى أن اللوحة مهمة ومثيرة للطلاب المصرين بقدر ما هى مثيرة للباحثين لأجانب. الطلاب المصريون يعرفون سطور أغنية "كابوريا" التى يدعون أنها مفرغة من المعنى، ويسمعون عدوية فى المقاهى والرحلات المدرسية. وكان الطلاب يرقصون على أغنية "المغنى الأطرش" ونغمات أغنية "إيه الحكاية". ولكن الطلاب، الذين من المفروض أن يكونوا المادة الخام التى تشكلها الحداثة، لم يهتموا إطلاقا برموز التنوير المصري.

وكذلك لم يكن الناس الذين أعطونى كتاب التفكير العلمى الذى اقتبسنا منه

متيمين باللوحة. فقد كان الكتاب ملك بنت الجيران التى تسكن بجوار خديجة وفتحية فى حى عابدين. قالت لى العائلة إن الفتاة استطاعت أن تنجح فى الامتحان ولو لم تستطع فهم النص بشكل جيد ؛ لأنه كان مملاً ومعقداً . ولكن البنت خالفت ظنهم وقالت إن النص يرمى إلى تحديث المصريين ويرفض أن يتحولوا إلى غربيين . ولكن هذا الكتاب لم يكن كافياً لتحقيق غرض الوصول لقلوب المصريين القابلين للتحديث وعقولهم . وعلاوة على ذلك ، فإن معظم البنات فى هذه العمارة السكنية لم يتخطوا المرحلة الثانوية. ولن يتعرضوا أبداً لفكرة المحافظة على الماضى النافع فى الحاضر والعكس أيضاً. وإذا كان لا بد من تصويغ عملية التحويل الحداثى للنموذج المصرى الأصيل للجماهير، فلا بد من استخدام وسيلة أخرى تختلف عن الكتب واللوحات المرسومة.

كان من المفروض أن تكون الثقافة الجماهيرية هى الوسيلة التى تنشر من خلالها أيديولوجية التحديث المصرية. ومع ذلك، فإن الدولة لم تكن قط قادرة بشكل كامل على السيطرة على تلك الثقافة؛ وقد شاهدنا بالفعل العديد من الأمثلة على الأفلام والأغانى والتمثيليات والشعر التى تحيد عن القواعد المتفق عليها- بيرم التونسي، والكثير من الشعراء السوقيين، على حميدة وأحمد عدوية وحمدى بتشان، وشريط "صيف ساخن جدا" وعادل إمام. وكل هؤلاء الفنانين متهمون فى الصحافة بالسوقية إذا كان لهم أن يذكروا.

وقال لى الموسيقار هانى شنودة إن الكثير من الناس لا يعترفون بحبهم لتلك الموسيقى الهابطة فى المواقف الرسمية ، ولا أظن أن هذا التردد مقصور على الثقافة المصرية، فلو سألنا أى إنسان أمريكى متعلم تعليماً جامعياً عن مادونا، فسوف نجده متردداً فى التعبير عن رد فعل إيجابي. وكانت كاميل باجليا، الناقدة الحادة للأكاديمية الأمريكية، تعرف جيداً أنها تستطيع إثارة حفيظة الأكاديميين الأمريكيين لو أنها أخذت مادونا مأخذ الجد على أنها فنانة حقيقية، وليست مجرد ظاهرة اجتماعية تخص الشعب ، ولكنها قابلة للتحليل العلمى (انظر باجليا ١٩٩٢). فنحن نتعامل مع الثقافة الجماهيرية بالتحديد الدقيق للعناصر التى نحبها أو يجب علينا أن نحبها. فالمتعلمون الأمريكيون يتعاملون مع حبهم لموسيقى البوب وثقافتها مثلما يتعامل الرجل- فى المثل

الذى ساقه محمد زادة- مع شريط عدوية فى مكتبه والذى يحوله لشريط أم كلثوم عندما يسمع وقع أقدام أحدهم قادما.

يتعامل الأمريكيون مع الأفلام السيئة الكلاسيكية بنوع من الترفع الساخر [٣٠]. ولم ألاحظ ذلك قط على أصدقائى المصريين، ولكنه من الصعب رصد السخرية على أى حال فى ثقافة نَشأَ المرء فيها أو فى تراث عرفه جيدا. معرفة التوجهات أمر صعب جدا، ولكن، وكما قد يكون القارئ قد لاحظ الآن، فإن مناطق الجد والوعظ غير متوقعة فى بعض الأحيان.

عرفت ذلك جيداً عام ١٩٨٥ عندما كنت طالبًا أتعلم اللغة العربية. فى أحد الليالى كنت أشاهد برنامجًا تليفزيونيًا اسمه "جراح المخ يقدم". كان برنامجا يقدمه جراح مصرى مشهور يعمل فى جامعة القاهرة. وكان البرنامج عبارة عن خليط من لقطات الأفلام وبعض التعليقات عن المخ الإنساني. وكان الجراح المحترم جالسا فى مكان فخم مرتديا حلة زرقاء، وقال فى لغة عربية فصيحة: "والآن أريد أن أقدم لكم ضيفنا العزيز المخ البشري". وبينما كان يقول ذلك، امتدت يداه إلى منضدة موضوعة بجوار كرسيه وأمسك بنموذج بلاستيكى للمخ الإنساني. وانفجرت فى الضحك ، ولكن بعد قليل قدم المذيع صوراً بالأشعة للمخ الإنسانى فى حالة صدمة، وقال إننا يجب أن نحافظ على أمخاخنا ؛ لأنها معرضة للتلف بسرعة. وبعد ذلك انتقل المنظر من الأشعة إلى صورة من أحد أفلام الخمسينات من بطولة الممثلة الشقراء صباح. كانت فى مقعد أحد السيارات جالسة، ويقود السيارة رجل مبتسم، بينما كان هناك ممثل ثالث، من الممكن أن يكون منافس حبيب المرأة فى هواها، محشوراً فى خلفية السيارة. وكانت الكاميرا تنتقل بين منظر الممثلة الجميلة وهى تغنى برقة وبين منظر الرجل المحشور فى الخلفية وهو يصطدم بالسيارة كلما احتكت بمطب فى الطريق. وعرض الرجل بهذا مخه للتأرجح والرجرجة، وهنا انفجرت فى الضحك مرة أخرى.

فى اليوم التالى تحدثت عن البرنامج مع أحد طلاب اللغة العربية الذين ظنوا أنه لطيف أيضا. وعندما رآنا أحد العاملين فى قسم اللغة لعربية وسألنا عن سر الضحك، قلنا له إنه برنامج يقدمه، ويا للعجب، جراح مخ وأعصاب. ولكنه اندهش منا وقال إنه

شاهد البرنامج وتعلم منه الكثير عن المخ الإنساني. وكان جادا تماما فيما يقول.

بالطبع كان صادقا، فقد كان الغرض من وراء البرنامج تعليمي وتثقيفي. ونجح البرنامج بشكل كبير في تحقيق هذا الغرض. ولذلك كانت مشاهدتنا الساخرة للبرنامج في غير محلها. وغالبا ما كانت خبراتي مع تصورات المصريين عن الثقافة الجماهيرية متسقة مع هذا النمط: أي أنه لم يكن من الممكن الثقة بحسي الساخر أبدا.

وبالرغم من الجدية التامة لبرنامج "جراح المخ يقدم" وبعض من مشاهديه، فيجب علينا أن نؤكد أن السخرية أمر ليس مختفيا أو منعدما من الثقافة الجماهيرية المصرية على الإطلاق، ولكن يتم توظيفها بشكل مختلف. وقد رأينا بالفعل أمثلة على ذلك، فلم يكن من الممكن أن يكون شيء مثل "صيف ساخن جدا" أو "المغني الأطرش" مضحكا أو جذابا إن لم نشعر بالتصادم فيما بين الميل للموسيقى "الجيدة" (الموسيقى التي تميل للتقاليد الكلاسيكية ولو ميلا بسيطا) وبين صخب الموسيقى الراقصة والتقليد للمغني الأطرش. ويمكن قول نفس الشيء عن أغنية حمدي بتشان "إيه الحكاية". وبالطبع كان الموظفون الذين تمسك برؤوسهم الكماشات في "الفهامة" مضحكين لأنهم يعلقون على العبثية التي يلقاها الناس كل يوم في تعاملهم مع الحياة المؤسسية. ولكن الرسائل الأخلاقية السامية يمكن تقبلها أحيانا بشكل مباشر وبجد أيضا- علاوة على إمكانية تقبلها من المفارقة التي تفسر على أنها ساخرة.

تعليم العرائس

انحناءة فاطمة رشدي الأخيرة

بالمقارنة بالعديد من الأحداث الثقافية المصرية التي ترعاها الدولة، كانت لوحة "مائة عام من التنوير" مميزة بالعمق وخفة الظل في نفس الوقت. في مايو من عام ١٩٩١ دعاني أحد الصحفيين البريطانيين العاملين للأهرام الإنجليزي إلى ما يسمى بيوم المسرح المصري. ولكن الحدث الذي كان مزمع إقامته لتكريم رموز المسرح المصري أجل لعدة أيام بسبب وفاة محمد عبد الوهاب التي وضعت المجتمع الفني في

حالة حداد غير رسمية. وحضرت الاحتفال بالرغم من أننى لم أعد أعمل فى تلك الجريدة.

وكان مكان انعقاد احتفال يوم المسرح فى المسرح القومي، وهو مبنى على طراز العمارة الإسلامية فى قلب حى العتبة الشعبى المجاور لمنطقة وسط المدينة المبنية على الطراز الأوروبي. وتعتبر العتبة كذلك مكانا لشراء البضائع الرخيصة وغير جيدة الصنع. ويبدو مبنى المسرح القومى فى شكل أفضل من المبانى المحيطة به؛ بسبب التجديدات التى تمت عام ١٩٨٥ . وكما قلنا سلفا، فإن افتتاح التجديدات الجديدة للمسرح كان بمسرحية لتوفيق الحكيم، ووضع موسيقاها الفنان هانى شنودة. وعندما وصلنا المسرح، كانت هناك فرقة موسيقية بلدية جماهيرية تعزف بربابة ومزمار. وكانت الفرقة تعزف نغمة جديدة كلما دخلت سيارة فناء المسرح لتنزل ركابها الذين كان يبدو عليهم الغنى. قليل من مَن حضروا كانوا من نجوم الفن الكبار، ولكن كان هناك بعض المشاهير الآخرين. كان كرم مطاوع- مدير المسرح القومى آن ذاك- من ضمن الحاضرين ليلقى خطبة الافتتاح. وكان وزير الثقافة السيد فاروق حسنى ضمن الحضور. وكانت ضيفة الشرف يومها هى السيدة فاطمة رشدي، بطلة فيلم "العزيمة" وممثلة مسرحية كبيرة فى أواخر الثلاثينيات. كانت السيدة فى حالة رثة وهى تنزل من سيارتها وتتحرك ببطء ودون اكتراث كبير من الحضور فى بهو المسرح. ولم تكن تلك السيارة سيارتها الخاصة، وكذلك قالت الإشاعات إن الفنانة الكبيرة قد نسيت تماما، ولم يعد أحد يعرف لها مكانا إلا عندما نشر كرم مطاوع إعلانا فى الصحف ليتساءل عن مكانها (كاظم ١٩٩١ ص٤١). ومهما كان حظ تلك الإشاعات من الصحة فإن المهم أن فاطمة رشدى كانت أكثر الضيوف حفاوة من الفرقة الموسيقية والواقفين.

كان وزير الثقافة جالسا فى شرفة عالية بصحبة مجموعة من الضيوف العرب، عندما ألقى كرم مطاوع كلمته. وقال مطاوع إن الجوائز ستقدم على مجموعة من الإنجازات الحية للعديد من كتاب المسرح العظام (انظر المرجع السابق). وانتقل لوصف مهمة المسرح القومي، وقال إنها متركزة على تكريس التقدم لمصلحة الشعب. وهنأ زملاءه على خلق مناخ فنى حر تمام الحرية. وكان العمل الفنى المحورى لتلك الليلة

الافتتاحية هو نوع من العمل الموسيقى الذى يدور حول موضوع تعليمي. ويبدأ العرض بزوج من القرقوزات، أحدهما ذكر والأخرى أنثى. وكان من المفروض أن يرمزا للجماهير غير المتعلمة، وعرفنا ذلك من أسلوب كلامهما العامى الفج. وكانت عرائس القراقوز أيضا ممثلة لحالة المسرح المصرى قبل أن يتلقى الدَفعَة التقدمية التى تكلم عنها كرم مطاوع بفخر. ودخلا خشبة المسرح من خلفيته، وطُلِب منهما أن يبقيا على خشبة المسرح كى يتعلما. وكان من المفروض أن يكون دور عروسة القراقوز الأنثى أكثر ذكاء من الذكر.

وقُدِم الدرس فى شكل عملية إسناد: فقد بدأ تراث المسرح المصرى من يعقوب صنوع، وهو يهودى مصرى كان يعمل فى خدمة الخديوى إسماعيل، بتقديم مسرحيات ساخرة مقتبسة عن موليير أو مترجمة منه أحيانا. ولكن عندما أصبح يعقوب صنوع ناقدا لاذعا للسلطات، نفاه الخديوى خارج البلاد. وجاء بعده أحمد أبو خليل القباني، وهو كاتب مسرحي سورى عمل فى مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. كان ناقدا للسلطات هو الآخر، ولذلك فقد حرق مسرحه ومات هو من الحزن عليه.

وأشارت عروسة القبراقوز الأنثى أن المسرح المصرى الحديث ملىء هو الآخر بمسرحيات النقد السياسى كمسرحية "الملك هو الملك" ومسرحية "العسل هو العسل" وغيرها من المسرحيات التى عرضت حديثا فى القاهرة. وأنهت العروسة تعليقها بكلام عن مسرحية "الفتى مهران" الشعرية التى ألفها الكاتب الكبير عبد الرحمن الشرقاوى عن ثورة الفلاحين فى القرن الخامس عشر ضد الحكام المماليك الأجانب . وكان عبد الرحمن الشرقاوى مشهورا بميله للواقعية الاشتراكية واختياره للموضوعات الإسلامية فى أعماله. فقد كان رجلا راديكاليا محافظا على طراز شوقى وعبد الوهاب. وعندما ذكرت مسرحية "الفتى مهران" قفز رجل فضى الشعر (من المفروض أن يكون الممثل الذى قام بدور البطولة فى تلك المسرحية عندما مثلت) من بين المتفرجين وصعد إلى المسرح وأخذ يلقى ببعض سطور المسرحية على الناس. وكان عرضا قويا وصاخبا تسكنه الحيوية. وأعجب به المتفرجون أيما إعجاب لدرجة أن الآهات كانت تتصاعد من بين صفوفهم.

وكان هناك العديد من الفقرات الموسيقية التى تلك ذلك، حتى وصلنا لعبد الله النديم الصحفى والكاتب المسرحى فى بداية القرن الحالي. وهو ينضم لفريق العاميين بدلا من فريق الفصحي؛ فهو ضمن جماعة بيرم التونسى وصلاح جاهين وفؤاد حداد، بدلا من فريق أحمد شوقى وطه حسين وعبد الرحمن الشرقاوي. وكان النديم فى فترة ما من حياته معاديا للبريطانيين. وهنا استخدم الراوى لفظ "سُلطة" ولكن عروسة القراقوز الذكر فهمها على أنها "سَلَطة". ولما أصلح الراوى لها فهمها للكلمة، ارتعدت العروسة إلى أن طمأنتها العروسة الأنثى بقولها إن "السُلطة" شيء من الماضى وإنه لا توجد الآن "سُلطة". ولكننى لم أستطع أن أتحاشيى هنا النظر إلى وزير الثقافة الجالس يتحدث مع ضيوفه الخليجيين الذين خرجوا لتوهم من حرب الخليج منتصرين.

وشاهدنا بعد ذلك بعض الأغانى الأخرى التى تتحدث عن بعض حلقات إسناد التراث المسرحى المصري. فسمعنا عن جرج عياد، وهو مسرحى مبكر ترجم أعمال شكسبير. وشاهدنا بعد ذلك نجيب الريحاني، الكوميدى البسيط ولكن المحبوب الذى ازدهر فى الثلاثينيات. وقد رأيناه فى لوحة "مائة عام من التنوير" يتجادل مع زكى طليمات مؤسس أول مسرح قومى مصرى ومحب للمسرح الجاد الرفيع. ومن المعروف أن طليمات قد تجاهل زميله ومنافسه بسبب توجهه للذوق "المنحط". وأخيرا وصلنا إلى فاطمة رشدي.

وعندما ذكر اسم فاطمة رشدى بطلة فيلم "العزيمة"، انفجر الجمهور لها بالتصفيق. وقد كانت النجمة العجوز جالسة فى بلكونة واحدة مع الفنانة أمينة رزق، وهى فنانة محبوبة ما تزال تلعب بعض الأدوار فى السينما التليفزيون. وعلى الجانب الآخر من فاطمة رشدى جلست سيدة مرتدية ملابس أنيقة ومصففة الشعر بعناية. وبعد ذلك علم صديقى البريطانى أنها زوجة كرم مطاوع. وكانت تلك السيدة تقلب فى كتاب سيرة حياة فاطمة رشدى المسمى "كفاحى فى المسرح والسينما". دفعت السيدة بالكتاب ليد فاطمة رشدى وطلبت منها أن تقرأ فقرة من الفقرات، ولكن السيدة العجوز بدت متوترة حيال هذا الطلب، ولم تفعل شيئا سوى الابتسام. ولكن السيدة الشابة أخذت الكتاب مرة أخرى وقرأت فقرة بنفسها.

انتقلت بعد ذلك لمعرفة باقى المشاهير فى مجال المسرح والموجودين فى الحفل. وكانت القائمة طويلة حقا، وذلك لأنها حاولت أن تغطى كل مجال المسرح المصري. وانتهى الحفل بذكر أسماء الممثلين والكتاب والنقاد المسرحيين الذين لم يكفيهم الوقت ولا المكان لعرض سير مقروءة عن حياتهم على خشبة المسرح. ولكن فجأة رأينا خللا فى سير الحفل، فقد نزلت أمينة رزق من بلكونة الشرف بجانب فاطمة رشدى للمسرح وكانت فى غاية الغضب. وخطفت الميكروفون من يد المقدم، السيد راضي، والذى كان آخر دور له هو رجل مخابرات إسرائيلى فى مسلسل تليفزيونى مصرى (٣١). وصرخت أمينة رزق أنهم نسوا يوسف وهبي. واستأنفت بقولها كيف أنهم يستطيعون الحديث عن المسرح المصرى دون ذكر يوسف وهبي. وأعلنت أنها فضيحة غير مقبولة؛ فقد كان الرجل أستاذهم جميعا ول يمكن أنا تنسى أعماله "أبناء الذوات" و"أبناء الفقراء" (٣٢).

كان من الغريب أن لا يحصل يوسف وهبى على مكان الصدارة فى هذا الاحتفال (٣٣)؛ فقد كان شخصا مهما فى السينما والمسرح المصريين من الفترة ما بين ١٩٣٢ وحتى الأربعينيات. وقد تخرج فريق كبير من الفنانين الموهوبين من فرقة رمسيس التى كان وهبى صاحبها ومديرها. وكانت فاطمة رشدى من أولى بطلات فرقة رمسيس، وتبعتها أمينة رزق بعد ذلك بفترة وجيزة (٣٤). تزوجت بعد ذلك شريك يوسف وهبى فى الفرقة الأستاذ عزيز عيد، واستقلا ليؤسسا لنفسيهما فرقة خاصة. وكانت فاطمة اليوسف نجمة أخرى من نجمات فرقة رمسيس المسرحية، ولكنها تركت التمثيل فى منتصف العشرينيات لتؤسس مجلة روزا اليوسف- والتى تسمت باسم تدليلها. وتبقى تلك المجلة حتى الآن واحدة من أفضل وأشهر المجلات الأسبوعية فى مصر (انظر يوسف ١٩٢٧) (٣٥). وكانت عزيزة أمير نجمة أخرى من نجمات فرقة رمسيس، وقد ظهرت فى أول فيلم مصرى "ليلى" عام ١٩٢٧ (٣٦). كذلك كانت نجمة إبراهيم التى لعبت دور "رية" فى فيلم "رية وسكينة"، وهو واحد من أوائل أفلام صلاح أبو سيف الكبيرة. وأسست أمينة محمد أول شركة إنتاج كبيرة فى الثلاثينيات، وقد قدمت الفرص الأولى لكمال سليم (مخرج العزيمة) وصلاح أبو سيف الذى عمل مساعدا لمخرج فيلم "الوصايا العشر"، واشترك كذلك فى بطولة فيلم "تيتة والونج" مع حسين صدقى بطل فيلم "العزيمة". ويحكى هذا الفيلم عن فتاة صينية فى القاهرة. وكانت

دولت أبيض، السيدة التى لعبت دور أم عبد الوهاب فى فيلم "الوردة البيضاء" عضوا فى فرقة رمسيس فى وقت من الأوقات. وحصل فريد شوقي، بطل أفلام العنف فى الخمسينيات والستينيات فى مصر، على أولى فرصه التمثيلية على يد يوسف وهبى فى الأربعينيات. وأسس يوسف وهبى الذى كان صديق طفولة محمد كريم شركة للإنتاج الفنى سماها ستوديو رمسيس، والتى أنتجت أول فيلم لمحمد كريم وهو فيلم "زينب". وكان هو بطل أول فيلم ناطق فى مصر، والذى كان مخرجه محمد كريم، وهو "أولاد النوات". وعلاوة على ذلك فقد أخرج يوسف وهبى ٣١ فيلما فى الفترة ما بين عامى ١٩٣٢ و١٩٧٣، واشترك فى التمثيل فيها، واشترك كذلك فى التمثيل فى ٥٤ فيلما (رشدى ١٩٧١، وفريد شوقى ١٩٧٧، وشوشة ١٩٧٨، ووهبى ١٩٧٣، ويوسف ١٩٧٢). وإذا نظرنا للمسألة من تلك الناحية، فإن كل تلك الإنجازات يجب أن ترفع يوسف وهبى لمكانة عبد الوهاب فى عيون الإعلام الرسمي، ولكن ذلك لم يحدث كما هو واضح من يوم المسرح المصري.

من الواضح أن يوسف وهبى كان له أعداء كثيرون من ضمن الحضور فى ذلك الحفل. على سبيل المثال، أدانته صافيناز كاظم الناقدة الأدبية فى جريدة "المصور" التابعة لدار الهلال والتى كانت تصدر قبل ذلك مجلة "الاثنين" بعد حادثة يوم المسرح المصرى تلك بأسابيع قليلة [٣٧]. لم تكن انفجارة أمينة رزق، فى رأى صافيناز كاظم، مجرد غضبة ليوسف وهبي، بل كانت تعبيرا عن روح الرجل بشكل كامل.

قالت صافيناز كاظم إن يوسف وهبى احترم مؤسسة واحدة وهى مؤسسة يوسف وهبي؛ وكان اهتمامه بأمينة رزق امتدادا لاهتمامه بالانعكاس النسائى لصورته هو. ويرجع الفضل- لحد كبير- لعمره الطويل وعلاقاته القوية بوسائل الإعلام وشخصيته العدائية فى إملاء تاريخ المسرح المصرى من وجهة نظره هو، مما يتمشى مع رغبته فى أن يتفرد بعمادة المسرح المصري. ومحا بذلك كل أثر للرواد الآخرين الذين حاربوه فى حياته وانتصروا عليه بعد موته (صافيناز كاظم ١٩٩١، ص٤٠).

وتستمر صافيناز كاظم فى التقليل من شأن الإنجاز الذى قدمه يوسف وهبى للمسرح المصري، وجعلته مجرد ميلودراما. ولكن أمينة رزق، بالرغم من خبرتها الطويلة

بالعمل الفنى المصرى من العشرينيات للوقت الحالي، تفتقد القدرة النقدية التى تمكنها من تقديم عرض موضوعى للمسرح المصري. وهى أيضا منحازة ولا تملك منظوراً بانوراميا للمسرح المصرى (انظر المرجع السابق). وتعزو صافيناز كاظم غضبة أمينة رزق للاتباع الأعمى لمسرح يوسف وهبي، ولرغبتها الداخلية للاحتفاظ بدائرة الضوء بما أن لها تاريخها الكبير فى المسرح. فنصرتها ليوسف وهبى لا تعدو كونها نصراً لنفسها هى .

ومن الممكن أن يكوم من ضمن الأسباب التى لم تمكن يوسف وهبى من الدخول ضمن حلقات الإسناد المسرحى (ولو بسبب مساهمته الكبيرة فى إنجاح الممثلين والفنانين اللاحقين ، مثلما كان موسيقيو وملحنو أم كلثوم عظاماً، ولو بدرجة أقل، بسبب إسهامهم فى إنجاحها) هو أن يوسف وهبى أخرج نفسه من تاريخ المسرح المصرى فى الكتاب. وقد فعل ذلك ليس فقط من خلال كتابة سيرة ذاتية غاية فى الصراحة والصدق فيما يخص مغامراته الجنسية، ولكن أيضا بسبب أنه لم يبذل جهدا يذكر فى ربط نفسه بمن سبقه من الفنانين أو حتى بمن عاصروه [٣٨]. وركز بدلا من ذلك- وبكل غرور من وجهة نظر نقاد كصافيناز كاظم- على نفسه فقط. فى الواقع، يبدو وهبى سعيدا، ولو على استحياء، أثناء الكتابة عن مغامرات الشاب الأرعن الذى كانه. على عكس كل السير التى كتبت عن عبد الوهاب، والتى يُسمَع فيها عن شاب صوفى تقريبا، دائما فى عناية القدر، أو فى عناية شوقى على الأقل، فإننا نسمع عن وهبى من نفسه أنه فقد عذريته فى سن الثانية عشرة لسيدة صديقة لأمه (يوسف وهبى ١٩٣٧ ، الجزء الأول ص٣٠-٣٦). وينتقل من ذلك ليخبرنا عن عمله كمصارع فى السيرك، وعن خبراته فى تدخين الحشيش مع ممثلة أرمينية انضمت بعد ذلك بفترة لفرقته المسرحية، وكيف أنه مارس الجنس معها وقتل زوجها، الذى كان تاجرا للمخدرات، بعد ذلك فى معركة عندما رآهما وهما يمارسان الحب. وبرر لأمه الأمر بأنه دخل فى معركة مع بعض الجنود الأستراليين. وينتقل بعد ذلك لوصف كيف استطاع إغواء سيدة يونانية باستخدام عمل سحرى وحبسها فى شقة مستأجرة قرب منزله، وإجهاضها بعد ذلك (المرجع السابق، ص٧٠-٨١) [٣٩]. كل هذه القصص من أيام مراهقة وهبي. فى شبابه، يقول إن أحد العاهرات سرقته فى باريس، وكذلك يحكى لنا عن قصة علاقة غرامية مطولة مع سيدة إيطالية ماسوشية (انظر المرجع السابق).

وفى مقابل ذلك، كانت سيرة محمد كريم الذى كان صديق طفولة يوسف وهبى مسطحة وبسيطة ومباشرة. ونحس فيهـا بالمصير الحـتمى الذى نراه فى سـير عبد الوهاب. وسائل الإعلام متيمة بعبد الوهاب لصلاته بالمثقفين والأغنياء. فشوقى يؤدب عبد الوهاب ويعلمه ويأخذه لباريس كى يقدر مصريته بشكل أفضل. ولكن يوسف وهبي، على الجانب الآخر، يذكر حادثة جلوس على مقهى باريسى مع شوقى كمدخل لحكاية قصة عن شحاذة تتسول ما يكفيها لتعود لقريتها، ولكن وهبى يأخذها لغرفة فى أحد الفنادق، ولكنها تسرقه وهو فى الحمام (المرجع السابق ص٥٨-٦٠).

ولما كان لدينا اعتراف وهبى بحبه للحياة المتدنية، فليس من الغريب إذن أن التعليم الذى يقدم للعرائس الجاهلة فى يوم المسرح المصرى يتخطى إنجازه الفنى فى تاريخ المسرح المصري. ولكن مع ذلك، فقد ذكر السيد راضى يوسف وهبى عرضا فى الاحتفال، ولكنه لم يفلح فى إقناع أمينة رزق بهذا عندما قفزت إلى المسرح لتعترض على محو اسم معلمها. ولكن ذلك لم يكن كافيا لها، ولم تكتف إلا بوقف العرض كله. وبدأ الجمهور فى الكلام، فكان البعض يساند وهبى والبعض الآخر ضده، والبعض *الثالث مأخوذا بالحدث. وأخيرا،* ظهر كرم مطاوع على المسرح واحتضن أمينة رزق *بحركة تعزية من يديه وأعطاها الميكروفون وسمح لها بأن تكرر اعتراضها* بهدوء هذه المرة. وبعد أن انتهت من ما كانت تريد أن تقول له، أنكر كرم مطاوع وجود أى خطة لمحو تراث يوسف وهبي، وأضاف أن المسرح القومى سيقدم عرضا خاصا عن يوسف وهبى فى العام التالي. وغمغم السيد راضى بأنه قد قال بالفعل اسم يوسف وهبي. ولما استطاع الفنانون رأب الصدع الذى سببته أمينة رزق فى حائط المجتمع الفني، استطاع السيد راضى وكرم مطاوع استئناف تعليم العرائس الجاهلة باستخدام حيوات عمالقة المسرح المصرى فى شكل درامي. وبعد انتهاء تكريم المسرحيين والنقاد المسرحيين الكبار، كانت هناك أغنية واحدة باقية تتبعها بعض الجوائز الخاصة المقدمة للشخصيات القيادية، وبعد ذلك كانت هناك أغنية. وعندما انتهى العرض اندفع الناس إلى باب المسرح رغبة فى ركوب سياراتهم الأجرة أو الخاصة التى تنتظرهم بالخارج. وكانت هذه هى آخر لحظة قضتها بطلة فيلم "العزيمة" فى دائرة الضوء والشهرة.

الهبوط للسوقية

بينما كانت الشمس تغرب على مشوار فاطمة رشدى الفني، وربما على المؤسسة الحداثية التى كرمتها فى يوم المسرح المصري، كانت حياة الكثير من الفنانين الذين قاموا بالتمثيل فى العمل الأكثر سخرية وتسخيفا "مدرسة المشاغبين" الفنية تزدهر. فقد كان عادل إمام أكبر المشاغبين والذى لعب دور "بهجت الأباصيري" ناجحا جدا فى المسرح التجارى منذ انطلاقته الأولى فى أوائل السبعينات. ظهر عادل إمام فى عدد من الأفلام قبل مسرحية "مدرسة المشاغبين" ولكنه لم يلعب دور البطولة قط. وعندما انتهى عرض "مدرسة المشاغبين" فى المسرح عام ١٩٧٤، بدأ هذا الكوميديان فى الحصول على أدوار بطولة، وأصبح أشهر ممثل مصرى فى فن التمثيل على مدى الخمس عشرة عاما التالية [٤٠]. وتضامن الكثير من معارفى مع بعض النقاد الذين يزعمون بأن عادل إمام قد أصبح معتدا بنفسه فى السنوات القليلة الأخيرة أكثر من أى وقت مضى، وأنه مهتم فقط بتحصيل المال. ومع ذلك، فما يزال هو ملك شباك التذاكر فى السينمات. ويقولون كذلك إنه يتقاضى أجرا يبلغ حوالى ربع مليون جنيه فى الفيلم الواحد– وهو ضعف ما يتقاضاه أى نجم آخر فيما عدا فاتن حمامة، كما يدعى البعض [٤١].

استطاع عادل إمام أن يحافظ على شهرته الأولى التى اكتسبها عن طريق الاستمرار فى تقديم العروض المسرحية الحية على طول السبعينيات والثمانينيات. كانت المسرحية الثانية لعادل إمام فى منتصف السبعينيات هى "شاهد ما شافش حاجة" وهى عبارة عن كوميديا– فارس– سياسية، وتمتعت بنفس الشهرة التى حصلت عليها "مدرسة المشاغبين". وكانت ثالث مسرحية له هى "الواد سيد الشغال" التى استمرت تعرض لمدة ثمانية أعوام متواصلة ؛ حيث انتهى عرضها عام ١٩٩٢ . وبعد تلك المسرحية، بنى مسرحًا خاصًا به ، وبدأ ينتج مسرحيته الأخيرة وهى "الزعيم" والتى تبشر بنفس شهرة سابقاتها.

وبعد انتهاء عرض "مدرسة المشاغبين" بدأ عادل إمام يظهر فى عدد من الأفلام التى تحمل فكرة مناهضة الحداثة التى اقترحتها مسرحيته الأولى لأرض جديدة. من بين تلك الأفلام، كان هناك فيلمان ينقدان المؤسسة الحداثية بشكل حاد جداً أكثر

وضوحا من ما فعلته مسرحية "مدرسة المشاغبين"، وأظهرت الصورة ما بعد الحداثية للمجتمع المصرى فى أجلى هيأة. اكتشفت هذه الأفلام عندما سألت مجموعة من أصدقائى من طلاب الجامعة عن أفلام جيدة لعادل إمام.

من بين الأفلام التى اقترحها الناس علىّ كان "رجب فوق صفيح ساخن" من إنتاج عام ١٩٧٨ وإخراج أحمد فؤاد، وفيلم "شعبان تحت الصفر" من إنتاج عام ١٩٨٠ وإخراج هنرى بركات [٤٢]. وبالرغم من أن هذين الفيلمين يقدمان انفصالاً تامًا عن الأيديولوجية التى يرمز لها عمل مثل "مائة عام من التنوير"، فإنهما يبدآن من أفكار يمكن تضمينها فى اللوحة، وخاصة فى منطقة أولاد البلد فى الجانب الأيسر السفلى من اللوحة– وهى منطقة الفلاحين والعمال الجهلة الذين يستمعون بحماس للفنانين العاميين الرسميين. موقعهم فى اللوحة هو موقع يمثل الصفات الحسنة فى مصر التقليدية والتى يجب أن يتم تحديثها. الفيلمان كلاهما يدور حول ابن البلد ، وذلك لأن ابن البلد يعتبر فى الفيلمين مؤرخًا للفساد والتدنى الذى يلحق بالمثل الخلقية العليا للمواطن المصرى العادى والتقليدي. وقد كان ذلك واقعيا تماما بالنسبة لمحمد زادة الذى قال لى إن ابن البلد قد مات، وإنه قد يعيش على صفحات الكتب وفى وسائل الإعلام، ولكن ليس فى الحقيقة. هل تريد أن تعرف لماذا مات، مات لأنه كان رمزًا للشهامة ولم يكن شخصًا حقيقيًا. وأضاف أن الأخلاق ماتت فقد قتل التحديث كل تلك القيم القديمة.

ناصر، صديق محمد الذى يأخذ موقف الثقافة الرفيعة دائما، اختلف معه تلك المرة وقال إنه ليس صحيحا أن ابن البلد قد مات، واستأنف أنه من الصعيد حيث يعيش ابن البلد لم يزل. وقال إنه يراه فى نفسه وفى أسرته وفى قنا بلده. وأعلن أيضا أن ابن البلد ما يزال موجودا فى الأحياء الجماهيرية فى القاهرة كحى العباسية.

ولكن محمد يعترض على ذلك ويقول إن ابن البلد قد يكون موجودا فى الصعيد لأن الناس يعيشون بعيدا عن تأثير الحياة الحديثة. ربما لم تهزهم تلك الحياة بعيدا عن إنسانيتهم. ولكن الأمر يختلف تمام الاختلاف بالنسبة للقاهرة وباقى المدن. وتدخلت أنا واقترحت أن يكون مفهوم ابن البلد موجودا فى الأفلام ولو بشكل سلبى فى "رجب فوق

صفيح ساخن" على سبيل المثال. ولكن محمدا اختلف معى فى ذلك وقال إن الفيلم لا يقترح حياة ابن البلد، ولكنه يتمنى لو يكون موجودا. واستأنف أنه شاهد هذا الفيلم وأنه فيلم جيدا، وأحسن شيء فيه أنه حاول أن يستخرج الشخصية ويستدعيها من الماضى لتستطيع أن تعيش فى حاضرنا. فالفيلم يتمنى لو كانت شخصية ابن البلد موجودة معنا، وهذا أفضل شيء فيه.

تلك المعالجة الفنية لشخصية ابن البلد التى يراها محمد فى فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" وغيره من أفلام عادل إمام تختلف تمام الاختلاف عن النمط المفضل رسميا. فى لوحة "مائة عام من التنوير" يرتفع ابن البلد من قاع اللوحة إلى مجموعة الأبطال الحداثيين. فى كل من الفيلمين، يبدأ عادل إمام كمواطن ابن بلد يتصارع مع الحياة؛ فهو إنسان بسيط ولكنه أمين. بالرغم من أنه ينتقل صعودا فى كل من الفيلمين مقتربا من مركز قمة المجتمع المدنى المتحضر، إلا أنه لا يتصاعد ماديا أو معنويا إلا بالأساليب غير المشروعة (٤٣). فسماء نجوم الحداثة المصريين تغيب عن عالم الأفلام بشكل تام: بعض الشخصيات التى يقابلها عادل إمام أثناء رحلته صعودا إلى جحيم قمة المجتمع ترتدى زى أبناء الحداثة المستنيرين الموجودين فى لوحة وزارة الثقافة، فهم يمتلكون كل العناصر المادية الملموسة للنجاح والتى كانت قبل ذلك مقصورة على الطبقات المستنيرة فى السينما المصرية بدايةً من "الوردة البيضاء" عام ١٩٣٤ وحتى "خلى بالك من زوزو" عام ١٩٧٢ . ولكن هذه الشخصيات متفرنجة وليست مستنيرة، فلا توجد أى شخصيات فى تلك الأفلام نستطيع أن نسميها حداثية حسب منطق "مائة عام من التنوير"- وهو منطق الشخص الراديكالى المحافظ الذى يستطيع أن يطوع نفسه بنجاح لكل ما هو جديد بسبب تمكنه من كل ما هو جيد فى القديم. الأشخاص الطيبون القليلون فى هذين الفيلمين إما أن يكونوا قد رفضوا التحول الحداثى أو أشخاص لم يصلهم هذا التحول أصلا.

تبدأ عملية التحويل الحداثى الساخرة فى فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" وهو مقتبس عن فيلم أمريكى تحت اسم "راعى بقر منتصف الليل". ومن الممكن أن يعتبر هذا الفيلم الأمريكى غير لائق بالاقتباس على الشاشة المصرية؛ إذ أن الفيلم عدمى فى

أفكاره، وكذلك كان البطل شاذا جنسيا [٤٤]. احتفظ الفيلم المصرى بالعدمية الموجودة فى الفيلم الأمريكي، ولكنه ألغى الشذوذ الجنسى تماما باستبدال بعض الشخصيات الرجالية بالنساء فى بعض المشاهد التى تركزت على الرجال.

شخصية البطل التى يلعبها عادل إمام شخصية فلاح. أول ما نراه، نراه وهو يفلح الأرض بفأسه. يقرر البطل وأحد الفلاحين الآخرين أنه إذا كان له ولجيرانه من المزارعين أن يستفيدوا ويغنوا، فيجب أولا أن تحسن القرية رى الأرض التى كانت تسقى باستخدام ساقية تديرها جاموسة مريضة منهكة. ولكى يكون هناك تقدم، فيجب عليهم أن يشتروا جرارا. يوافق كبار القرية على الفكرة، ويقررون أنهم سيجتمعون بعد صلاة الجمعة ليجمعوا المال اللازم من كل أسرة لشراء الجرار، ثم لانتخاب واحد من الفلاحين للسفر إلى المدينة لإتمام البيع [٤٥]. فى البداية يريد الناس ترشيح العمدة للسفر، ولكنه يخاف من زحام الناس فى المدينة وتوترها. ويختارون رجب بدلا من العمدة لأنه محل ثقة من كل سكان القرية. وقبل السفر، يعطيه واحد من الفلاحين الذين سبق لهم وأن سافروا للمدينة عنوان سيدة فى المدينة تسمى "شوشو" على ورقة صغيرة. يأخذه "رجب" ويسافر.

وبالرغم من أن هذه المقدمة لا تحتل من مساحة الفيلم الزمنية أكثر من خمس دقائق، فإنها واحدة من أفضل وأهم الوسائل التى تجعل "رجب فوق صفيح ساخن" فيلما مصريا مقتبسا بدلا من نسخة طبق الأصل من الفيلم الأمريكي. فى الفيلم الأمريكى يبدأ البطل ببعض العلاقات العاطفية التى تقوده للا مكان. فهو يسافر إلى المدينة بنية أن يعمل كرجل داعر دون أن يعلم أن معظم زبائن أمثال تلك المهنة من الرجال؛ فلا توجد أى فرصة لإفساد البطل، فهو مدمر بشكل نهائى فعلا. يبدأ "رجب" فيلمه بنفس السذاجة ولكنه لم يكن فاسدا. يختاره الفلاحون لينوب عنهم فى شراء الماكينات من المدينة لأنهم يعتقدون أنه شخص أمين. ويبدأ الفيلم من نفس المنطلق الحداثى الذى تبدأ منه معظم الأفلام الأخرى، ولكنه يتخذ منحى آخر. ولا يعنى ذلك أن أفلام أخرى كثيرة لا تعبر عن الفلاحين ولكن الكثير من الأفلام التى تعبر عن حياة الفلاحين، تعبر عنها من وجهة النظر المدنية، وتهتم بتطوير الفلاحين وتنميتهم أو التعليق

على نقص التقدم فى الريف [٤٦]. "رجب فوق صفيح ساخن" فيلم غير عادى فى أنه يصور الريف كمكان للخلق الرفيعة والتقدم. من الممكن أن تكون تلك النزعة الأخلاقية فى الريف نزعة بسيطة تقوم أساسا على غياب الإغواء، وليس العقيدة الثابتة. وبالرغم من أن التقدم الموجود هناك بسيط وبدائي، فإنه بالمقارنة بما يراه "رجب" فى المدينة أكثر تحضرا واستنارة.

يصل رجب إلى المدينة بالقطار وكان يلبس جلبابا وطاقية بلدية من الصوف البني. وكادت عيناه تخرجان من مكانهما على منظر الناس المتجمهرين فى المحطة. وعندما يدخل القطار محطة رمسيس نبدأ فى سماع صوت الموسيقى. لم تكن تلك الموسيقى موسيقى عربية بل أمريكية. وعندما شاهدت الفيلم مع أصدقائى الجامعيين، قالوا لى إن المشهد مضحك بسبب سذاجة "رجب" الواضحة، فقد كان ريفيا ساذجا، بالرغم من أن الموسيقى لم يكن لها دور فى تلك الصورة. ومع ذلك، كانت كل موسيقى الفيلم غربية صريحة، وكل ما توحى به أنها مجرد عامل إضافى من عوامل السخرية، أو كذلك كان يراها المخرج على الأقل. الاستثناء الوحيد للموسيقى الغربية فى الفيلم كان بأغنية لأحد المغنين فى الملاهى الليلية حيث ينصب على "رجب". وتظهر الموسيقى العربية أيضا فى مشاهد الرقص الشرقى والشرب والإثارة الجنسية. وكل المشاهد الأخرى تصحبها موسيقى غربية.

على سبيل المال يصطحب النصاب "رجب" إلى مطعم للكباب حيث يزدردان كما كبيرا من اللحم المشوي، وفى الخلفية تعزف موسيقى أمريكية من الستينيات تسمى "مانا مانا". بعد ذلك يترك النصاب "رجب" ويهرب من ملهى ليلى تاركا إياه ليدفع فاتورة الوسكي. عندما يستدعى صاحب الملهى بعض الرجال الأشداء ليضربوا "رجب"، وعندما يستعرضهم الفلاح المذعور بعينيه، تبدأ موسيقى الفيلم الأمريكى "تلميذ الساحر" فى العزف فى الخلفية. وتعزف نفس الموسيقى مرة أخرى عندما يكتشف شرطى "رجبا" وهو يذرع شوارع القاهرة المظلمة فى الليل. وعندما يكتشف رجب أن الشرطى ينظر إليه، يبدأ فى الجرى ويطارده الشرطي. وفى تلك المطاردة، ترتفع نفس موسيقى الفيلم وتصبح أكثر صخبا. وفى مشهد آخر، يكون "رجب" على وشك أن يمارس الحب مع عجوز شمطاء اشترت له طعاما فى أحد المطاعم. وفى تلك اللحظة نسمع فى الخلفية الموسيقى التصويرية لمشهد القتل فى فيلم "سيكو"، وتظهر المرأة

بوجه قبيح جدا يثير الرعب، فيهرب رجب. وعندما يبدأ "رجب" فى البحث عن بعض الأشخاص، ويتوجه لأحد الفنادق حيث يتوقع لقاءه، تعزف موسيقى فيلم من أفلام جيمس بوند. ويغض النظر عن مدى إدراك المشاهدين للسخرية والمفارقة فى استخدام تلك الموسيقات التصويرية، فإن الفكرة التى تقول إن تلك المدينة تتحرك ناحية أنماط غربية بدلا من الأنماط العربية المصرية تظل فكرة ملحة [٤٧].

النصاب الذى يبحث عنه "رجب" اسمه "بلبل" وهو شخص مقامر وفاشل. واستطاع أن يخدع "رجب" ويقنعه أنه من نفس القرية. وينجح فى منع "رجب" من شراء الجرار عندما يسأل البائع عن ما إذا كان الجرار يأتى بـ"سيكس بيس". ولكن "رجبا" والبائع يحرجان من أن يقولا إنهما لا يعرفان ماذا يعنى هذا الذى قاله. وبعد ذلك ببضع مشاهد، يستطيع النصاب أن يصطحب "رجبا" إلى أحد الأماكن حيث يسقيه الوسكى ويجعله يتسلى مع مجموعة من النساء. ويعلق "رجب" المصدوم لرؤية الراقصة بأنها "لابسة من غير هدوم".

شخصية نصابة أخرى من اللذين يعملون فى هذا الملهى هى شخصية عشيقة "بلبل" وهى "إجلال" السيدة الممتلئة القوام ذات الشعر الأحمر، والتى تقنع "رجبا" أو توهمه أنه سينام معها آخر الليل. ويعطى "رجب" ماله كله إلى "بلبل" ليحفظه له، ويفر هذا بدوره مسرعا من الملهى تاركا الفلاح يشرب أنخاب "إجلال" المبتسمة. ولكن "بلبل" سرعان ما يخسر كل المبلغ فى مقامرة. ويستطيع "رجب" النجاة من دفع ثمن الوسكى بفضل واحد من معاونى "بلبل" المتخفين فى زى الفلاحين، ويدعى هذا النصاب أنه أنقذ من موقف مشابه أول مرة زار فيها المدينة. وعندما يغادر "رجب" المكان، يهرع النصاب إلى "بلبل" حيث يلعب الورق. وهناك يخلع ملابس الفلاح ويأخذ نصيبه من الغنيمة.

وتتلخص باقى القصة فى أن "رجبا" يبحث عن "بلبل" ويجده ويتصادقان بمرور الوقت. وفى أثناء كل ذلك، يصادف الكثير من الإهانات والألم، ولكنه يحاول التوبة، ولكن التوبة ليست مسألة سهلة على الإطلاق؛ إذ كيف سيستطيع أن يعيش؟ والشخص الوحيد الذى سيستطيع أن يساعده هو "بلبل"، وهو سيفعل ذلك عن طريق تحويل "رجب" إلى نفسه. وفى النهاية يموت "بلبل" مقتولا على يد أحد الخاسرين فى القمار

عندما يكسب "رجب" في لعبة الورق ويحاول الرجل طعنه بالسكين، إلا أن "بلبلا" يلقى بجسمه في طريق السكين متلقيا الطعنة بدلا عن "رجب" الذي أصبح صديقه. وربما يكون ذلك هو الشيء الوحيد الحسن الذي فعله في حياته.

يوصل لنا "رجب فوق صفيح ساخن" فكرة الانحطاط بوضع البطل في عالم عقيم. ولا يوجد رجال كثيرون في الفيلم بشكل عام، ولا يوجد أي رجل ناجح على وجه الخصوص. تعيش النساء العرايا تقريبا في فيلات فخيمة حياة الرفاهية، بينما يسكن الرجال الخرابات. نرى ذلك في نهاية الفيلم عندما يصطحب "بلبل" صديقه الجديد "رجب" إلى وكره في أحد المباني المتهدمة. أكثر المشاهد انحطاطا وإهانة للبطل الرجل في "رجب فوق صفيح ساخن"- والتي تشبه كثيرا منظرا مُناظرا في الفيلم الأمريكي الأصلي- هو مشهد يغسل فيه "رجب" قدمي واحدة من بائعات الهوى. يعرف "رجب" طريق بائعات الهوى في المدينة من البداية عندما يعطيه صاحبه في القرية الورقة المكتوب عليها عنوان "شوشو". ولكن عندما يتعرف عليهم ويصل لهم، يفقد مكانته كعميل ممكن، فيتخذنه عاملا خادما لهن. وفي بداية العمل، يعترض "رجب" معلنا أنه عمل النساء، غسيل الأقدام، ولكنه يضطر لغسل قدمي بائعة الهوى لأن بديله الآخر هو الجوع والتسكع في الشوارع.

علاقة الرفع من الحضيض الموجودة بين البطل والنصاب في الفيلم الأمريكي منقولة للنسخة العربية باستخدام شخصية نسائية. كان اسمها "انشراح" ويجدها "رجب" في طريقه بينما هو يهرب من الشرطة. "انشراح" فتاة أخرى من ذوات الشعر الأحمر، ولكنها بنت فقيرة ومتواضعة، تشبه "إجلالا" كثيرا. ولكن وظيفتها في الفيلم هي مناقضة "إجلال" (٤٨). تعيش "انشراح" مع والدها المريض، وتعمل بائعة لِقدَر الفول التي تعدها طول الليل لتصبح وتوزعها على كل المدينة في الصباح. عندما نرى تلك الفتاة لأول مرة، تكون خارجة من المستوقد الذي تدمس فيه قدر الفول فيظنها "رجب" عفريتة. يعود "رجب" بعد ذلك لتلك الفتاة ووالدها الطيب عدة مرات في الفيلم ليشكو لهما همه ومشاكله، وهما من ناحيتهما يحاولان أن يساعداه ولكن الشخصيات الطيبة الموجودة في العالم الذي يقطنه "رجب" الآن مهمشة وغير فاعلة. وبمرور الوقت، يترك

"رجب" صاحبته "انشراح" لينام مع "إجلال" فيكتشف أنها كانت متواطئة مع "بلبل" على طول الخط. من الواضح فى الفيلم أن صور الشخصيتين ومشاهدهما موضوعة فى شكل مقارنة كبيرة: ففى مرات كثيرة، تظهر صورة "انشراح" الطيبة بعد صورة "إجلال" الفاسدة مباشرة؛ لكى يتضح التناقض بين الاثنين. والمشهد الذى يغسل فيه "رجب" قدمى بائعة الهوة متبوع تماما بمشهد تدلك فيه "انشراح" ساقى والدها المسكين المتعب. الشخصيات النسائية فى "رجب فوق صفيح ساخن" ترمز للقيم الإنسانية من خير وشر الذين يرمز لهما "راتزو" فى الفيلم الأمريكي، بدون التعرض لعنصر الشذوذ الجنسي- الذى كانت ستحذفه الرقابة المصرية لو وضع على أى حال. "بلبل" ما هو إلا مجرد قشرة لشخصية "راتزو" فى الفيلم الأمريكي، ولا يصاحبه "رجب" إلا فى آخر عشر دقائق من الفيلم فقط.

فى الفيلم الأمريكى The Midnight cowboy توجد مشاهد استرجاع بالذاكرة للمحات من حياة البطل السابقة فى المراعى التى جاء منها. ويتم تحويل هذا العنصر فى "رجب فوق صفيح ساخن" عن طريق استخدام مشاهد خارج السياق للفلاحين فى قرية "رجب" وهم يتعجبون ويتساءلون عن مصيره، ولكنهم غير مهتمين بحياة المدينة على الإطلاق. ومن العجيب أنه لا توجد أى نزعة لدى هؤلاء الفلاحين لإدانة "رجب". وبدلا من ذلك، يجمع الفلاحون مالا إضافيا ليرسلوا شخصا آخر ليشترى الجرار لهم. وفى نهاية الفيلم، يستلم الفلاحون جرارهم ويتعجبون ويتساءلون عن مصير "رجب" الذى لن يروه مرة أخرى. تلك المشاهد تبين للمشاهد العادى أنه فى مكان ما ما تزال توجد مناطق جيدة حيث يمكن للعناصر المحدودة من التحديث أن تكون نافعة فيها، ويمكن استيعابها دون إفساد العناصر الكريمة فى التقاليد والتراث. ولكن كما يوضح وضع "انشراح" ووالدها المسكين، نستطيع أن ندرك أنه من الصعب أن يتم الدمج بين الحياة فى الريف وحياة المدينة. وحتى القرويون أنفسهم ليسوا فى براءة كاملة. فالمشهد الأخير فى القرية يبين الرجل الذى قدم لـ"رجب" عنوان "شوشو" وهو واقف بجانب وجهه فى خلفية من غروب الشمس. كان يتحدث مع العمدة عن "رجب" ومن الواضح أن الرجلين كانا مشغولان بشأنه ولكن ليس بالدرجة الكافية التى تجعلهما يفعلان أى شيء.

غروب شمس الحداثة

كان الاختلاف بين استقبال الجماهير لفيلم "رجب فوق صفيح ساخن" واستقبال النقاد له هو ببساطة نفس الفارق بين المحاورات التى سقتها سلفا بين محمد زادة وصديقه ناصر حول الفروق بين ميزات محمد عبد الوهاب وأحمد عدوية. لقد كره النقاد الفيلم كما احتقر ناصر أحمد عدوية بنفس الشكل. وقال أحد النقاد إن "رجب فوق صفيح ساخن" فيلم عن أحد القرويين الذى يخرج من قريته التى يعيش سكانها كما عاش أجدادهم من قبل: لم يسمعوا بالتقدم سوى الإشاعات. ولا نجد أنفسنا فقط أمام صورة مجسمة للتخلف، بل واحتقار لذكاء المشاهد أيضا: فالمخرج يتعامل مع المتفرجين كما يتعامل مع متخلفين. ويضيف الناقد أنه إذا نظرنا للهدف الأخلاقى وراء الفيلم، فسنكتشف أنه يدمر الفيلم من أساسه ويجعل منه عملا تافهة؛ ولا يمكنك أن تتأكد ما إذا كان الفيلم درسا فى سوء الخلق، أم أنه نقد اجتماعي. ويعلن الكاتب أنه كان يتمنى لو قفز "رجب" فعلا من فوق الصفيح الساخن ليخبرنا عن ما يفعله التخلف والجهل برجل قادم من بلاد الريف الأخضر.

فى وجهة نظر الناقد، المشكلة كلها تكمن فى تخلف "رجب" بشكل كلى ولا يعتبر أن المشكلة نابعة من الوسط البشع الذى وجد نفسه فيه. وادعى الناقد أن "رجبا" كان يعيش مثلما كان جده يعيش منذ مائة عام، ويعنى ذلك أنه خسر مائة عام من التنوير والحداثة وأنه كان من واجب صناع الفيلم أن يبينوا للمشاهدين كيفية تطوير وتحديث "رجب" وليس تحويله لإنسان سيئ الخلق. التنوير مسألة واقعية تماما فى وجهة نظر الحداثة الرسمية، ولذلك يعد تركها وإهمالها فى أحد الأفلام مسألة مخالفة للواقع ومشوهة له. ويلمح الناقد هنا إلى أن مؤسسات الحداثة الكائنة مفعمة بروح وقيم التراث الكريم المتجلية فى الكلاسيكية، وأن تلك القيم هى التى ستطور الفلاح المصرى الصاعد من الأرض الطيبة لهذا البلد. ويوافق هذا النقد لوحة "مائة عام من التنوير" تمام الموافقة إذ أنه يتصور الفلاح الجالس على الأرض فى الصورة أمام الفنانين العاميين والذى يرتفع إلى مصاف المفكرين الكبار.

ولكن الجماهير، على الجانب الآخر، لم تشعر أن صناع فيلم "رجب فوق صفيح

ساخن" يسخرون منهم أو يحتقرونهم. بل كان أصدقائى فى عمر الجامعة معجبين بالفيلم أيما إعجاب، وعلاوة على ذلك، عندما ظهر الفيلم لأول مرة، أبقته الجماهير فى دور العرض لمدة ٣٣ أسبوعا متواصلا (انظر المرجع السابق)، وهى فترة طويلة جدا بالنسبة للسينما المصرية. وبعد مرور عشر سنوات على أول عرض للفيلم، لم يجد غير المستنيرين الفيلم ممتعا، بل أحبه طلاب الجامعة مع أنهم الجمهور الذى من المفروض أن يعرف الحضارة والتقدم ويستجيب لهما، وهما العنصران اللذان رآهما الناقد سالف الذكر مضادان للتخلف والسوقية الموجودين فى الفيلم. ولا يعنى هذا الكلام أن الطلاب الذين نصحونى بمشاهدة "رجب فوق صفيح ساخن" ووصفوه بأنه فيلم جيد لا يستطيعون تكرار الخطاب الرسمى إذا طلب منهم ذلك. اكتشفت ذلك عندما جاء ذكر أحد الأفلام الأخرى المشهورة لعادل إمام وهو "شعبان تحت الصفر" الذى ظهر فيه المغنى أحمد عدوية، وهو من يعتبره الناس مثالا للسوقية فى الفن.

كان "شعبان تحت الصفر" من إخراج هنرى بركات تقليدا لفيلم قديم تم إنتاجه عام ١٩٤٢ باسم "لو كنت غني". الاختلافات والفروق بين النسختين القديمة والجديدة من قصة الفيلم هى نفس الاختلافات والفروق التى يعبر عنها بعض الأصدقاء والمعارف أو حتى يعبر عنها نفس الشخص فى وقتين مختلفين عن الفن الرفيع والفن السوقى الهابط.

يقدم فيلم الأربعينات سيناريو عن "محروس" الذى يعمل حلاقا فقيرا (وهى وظيفة يعتبرها الناس مثالية لابن البلد) يرث مبلغا كبيرا من المال من قريب حقير كان شحاذا. ولكن هذا الشحاذ جمع ثروته من القروش القليلة الكثيرة التى كان يجمعها من "محروس" وباقى التجار الصغار فى حيه البلدي. فى بداية الفيلم، وقبل أن يرث المبلغ الكبير غير المنتظر من هذا القريب، يقوم "محروس" بعرض ضخم جدا يبين احتقاره للأغنياء ويرفض كذلك أن يزوج ابنته لرجل قدم نفسه له على أنه موظف فى السكة الحديد. ولما كان "محروس" غير مقدر لتعليم الشاب الواضح والمكانة الاجتماعية العالية التى هو فيها، ولما كان فى غاية التخلف لدرجة أنه لا يستطيع أن يعرف أن المرتب الشهرى الذى يتقاضاه الشاب وهو أربعين جنيها مصريا ما هو إلا مبلغ بسيط، فإنه

يخاف أن يكون الشاب أكثر غنى من أسرته. الموقف فى الحقيقة أكثر عبثية من ما هو موصوف هنا. فالخطيب فى الحقيقة ابن لأحد البشوات، وهى الحقيقة التى لا تعرفها البنت التى ستكون خطيبته. فهو يقدم نفسه للفتاة وأسرتها على أنه مجرد موظف لأنه يظن أنه بذلك يقدم نفسه لهم على أنه رجل عادى فتحبه الفتاة لذاته وليس لأمواله أو جاهه.

ولكن عندما يحصل "محروس" على الثروة الكبيرة جدا التى وقعت فى يديه، والتى وجدها فى جدران حجرة الشحاذ، انتقل بأسرته لحى الزمالك. ونحن نراهم وهم يتحركون بسيارة فخمة أو "أترمبيل" كما يسميه "محروس" بلهجته الجاهلة. تنتقل فى تلك السيارة كل العائلة المكونة من ابنة "محروس" التى تحب ابن الباشا، وابن "محروس" الفاشل الذى كان يعمل موظفا بسيطا فى أحد المطابع القريبة فى حيهم القديم، وزوجة "محروس" السمينة التى تدعى "فلة" وأخوها الشهوانى الذى كان يعمل هو الآخر موظفا فى نفس المطبعة.

يعود الخطيب سيئ الحظ مرة أخرى ليتقدم لـ"محروس" الذى يرفضه هذه المرة لأنه لا يملك المال الكافى للزواج من ابنته. وفى تلك الأثناء يضيع رجال العائلة مبالغ كبيرة من المال على الراقصات وبائعات الهوى، وعلى شراء دار الطباعة التى كان يعمل فيها أخو زوجة "محروس" وابنه. ولكن "محروسا" وأخا زوجته ليسا متعلمين ولا يعرفان شيئا عن العالم ليديرا مشروعا حديثا، ناهيك عن مطبعة. وتكون النتيجة الحتمية أن يفشلا فى الإدارة ليقوم خطيب البنت، الذى يكشف عن هويته الحقيقية كأحد أبناء النوات، بإدارتها وتولى المسئولية كاملة. ولا يستطيع أن ينقذهم من الخسائر الكبيرة التى أوقعوا أنفسهم فيها فحسب، بل يتزوج ابنة "محروس" التى من الواضح أنها أكثر تحدثا واندماجا فى الطبقة المتوسطة من والديها. ثم يعود "محروس" بأهله إلى الحى الشعبى المثالى ولكنه متخلف الذى كانوا يعيشون فيه ليتركوا المستقبل لابنة "محروس" وخطيبها الغنى العامل النشيط، فهما طبقة متوسطة جديدة تتفادى مشاكل ومعايب التخلف فى الفقر وفساد أولاد النوات.

فى الفيلم أغنيتان لثريا حلمى مغنية المونولوج الشهيرة فى الأربعينيات. وكلما

يندلف "محروس" ورجال أسرته فى شرور عالم الغانيات والفساد، تشجعهم أغنية ثريا حلمى على الغوص أكثر فى الصرف على ملاهيهم الخاطئة وحياتهم الشريرة الجديدة. فى أحد الفقرات تقدم لنا تلك المغنية إشارة رمزية لفساد الرجال الموجودين فى الملهى الليلى الذى تغنى فيه عندما تشير لكل منهم بمصباح فى يدها مدللة بذلك على سوء سلوكهم بينما تغنى حكايات فساد كل منهم. تفعل ذلك فى أغنية مطلعها "إنتا جرىء". فى الواقع، ليس "محروسا" ورجال عائلته من الجرأة فى شيء بل كاد "محروس" أن يفسد حياته الزوجية مع "فلة" وكذلك يستدينون مبالغ طائلة لا سبيل لهم بردها. ولكن تدخل الشاب الغنى فى اللحظة الأخيرة هو النقطة المحورية فى الفيلم، فهنا تبدأ عملية التحول لكل من بنت البلد وابن الذوات إلى الطبقة المتوسطة. وعلى ذلك، فإن نقطة تجمع خيوط فيلم "لو كنت غني" الكوميديا الهابطة التى أنتجت عام ١٩٤٢ تتركنا فى نفس المكان الذى تتركنا فيه حبكة الكلاسيكية العظيمة التى أنتجت عام ١٩٣٩ وهى فيلم "العزيمة" وميلودراما عام ١٩٣٤ "الوردة البيضاء".

ولندخل الآن إلى عالم نسخة الثمانينيات من الفيلم التى قام فيها عادل إمام بدور "محروس" وظهر فيها أحمد عدوية بدور ثريا حلمي. فى هذا الفيلم يظهر أحمد عدوية ثلاث مرات فى الملهى الليلى الذى يتردد عليه البطل، وذلك بالمقارنة بالمرتين التين ظهرت فيهما ثريا حلمى سابقا. بالنسبة لأصدقائى كان وجود عدوية فى الفيلم بمثابة راية حمراء. لقد أحبوا الفيلم حبا شديدا وكانوا سعداء لأنهم يشاهدونه معى مرة أخرى، ولكنهم، بعد سؤالهم عن الفيلم بشكل مباشر، عبروا عن نفس التقابل الذى تحدثت عنه بين محمد وناصر سابقا فى هذا الفصل. فقد كان هناك فريق يدعى أن الفيلم شعبى بينما يستنكره الفريق الآخر بأنه سوقي.

كان المغنون وبائعات الهوى فى "لو كنت غني" موجودين ليخففوا "محروسا" ومن معه من حمل مالهم الكثير. فقد كان الجمهور يعرف بوضوح من هؤلاء الناس جيدا، وربما كانوا موجودين فى الفيلم للترميز على انزلاق محروس لطريق الخطيئة السريع. أما فى فيلم "شعبان تحت الصفر" فبائعات الهوى منفصلات عن المغني، والأغانى المقدمة فى الفيلم ما هى إلا مفاتيح للحكاية تدلل على التحولات الجذرية فى نغمة الفيلم. فى الأغنية الأولى يظهر عدوية مرتديا ملابس كالتى يرتديها جيمس برون،

قميصا ملونا وسترة بيضاء ناصعة البياض في وسط زجاجات الوسكي والراقصات.
وكانت تلك الأغنية هي "زحمة يا دنيا" التي لحنها له هاني شنودة وظهرت في شريط عدوية ١٩٩١:

زحمة يا دنيا زحمة

زحمة وتاهوا الحبايب

زحمة ولا عادش رحمة

مولد وصاحبه غائب

عندما يظهر عدوية للمرة الثانية، فإنه يظهر بمعية الراقصات أيضا ولكنه هذه المرة يرتدي جلبابا. أما الأغنية الثالثة، فيظهر فيها عدوية بجلبابه أيضا ولكن الراقصات اختفين. تظهر دلالة التحول في هذه المشاهد جلية من خلال أحداث الفيلم والعلاقات التي يربطها المشاهد بالبطل.

بطل "شعبان تحت الصفر" شاب نصف متعلم ونصف متمدن، يعيش ويعمل في مدينة صغيرة بالقرب من الإسكندرية. يخلط هذا الفيلم بين شخصيتي "محروس" والخطيب الغني في "لو كنت غني" في شخصية واحدة وهي شخصية "شعبان". وبينما تأتي الثروة "محروسا" من قريب فقير شحاذ، تأتي الثروة "شعبانا" من جراء اشتراكه في مؤامرة حيكت على أحد الأقارب لسرقة ثروته. تنكشف المؤامرة في النهاية بالطبع وتقضي على "شعبان" بالدمار.

دور ابنة "محروس" المتعلمة في الفيلم القديم تقوم به سيدة تدعى "زينب" في "شعبان تحت الصفر" وهي زميلة للبطل في مكتب استصلاح الأراضي الذي يعمل به. في الفيلم القديم كان غباء الأب وراء تأخر زواج ابنته، لولا حل المشكلات الذي ورد على يد الشاب الغني باستخدام ماله وخبرته المهنية. على العكس من ذلك، كان موقع الموظف الهامشي في فيلم "شعبان تحت الصفر" هو السبب في تأخر زواجه. فقد كان المرتب الذي يتقاضاه "شعبان" في أواخر السبعينات، ٢٤ جنيها، أقل من مرتب الموظف الذي تكلمنا عنه في فيلم الأربعينات. فهو لديه بعض التعليم الذي تقول المؤسسة

الرسمية إنه الطريق الحقيقى للتصاعد الاجتماعي، ولكنه لا يملك من المال شيئا ولا يملك مكانة اجتماعية، ولا يمكن أن يتزوج "زينب". وهنا يصبح كل المشكلات فى الفيلم القديم هو نفسه العقبة أمام أبطال الفيلم الأحدث.

الأغنية الثانية التى يغنيها عدوية فى الفيلم، والتى يغنيها بجلباب وبصحبة راقصة، موجودة هى الأخرى فى شريط عدوية ١٩٩١. اسم الأغنية هو "سلطان أهل الهوى" ؛ ويغنيها عدوية عندما تتقطع بالبطل السبل. وهى أيضا اللحظات التى يشعر فيها بالذنب لتركه "زينب".

يعد شعور "شعبان" بالذنب متأخرا شعور ساخر ولا يخلو من مفارقة لأنه على مدار مشاهد الفيلم، كان "شعبان" و"زينب" يفترقان على وعد بالإخلاص لبعضهما البعض ؛ فقد كان "شعبان" يطلب من خطيبته أن تنتظره عند ساعة الغروب كما كانت تفعل فاتن حمامة مع عماد حمدى فى فيلم "بين الأطلال"؛ ويكرر نفس الطلب فى آخر الفيلم عندما تأخذه الشرطة مقيدا بالأغلال للسجن. فيلم "بين الأطلال" من إنتاج عام ١٩٥٩ فيلم يعبر عن قصة حب لم تكتمل بين رجل وامرأة . يعد هذا الفيلم رمزا- بالنسبة للمصريين- على الحب الطاهر والراقى. وهو عكس ما يدور عليه فيلم "شعبان تحت الصفر" على طول الخط. ومن هنا، يمكننا أن نقول إن استلهام هذا التناقض بين "بين الأطلال" و"شعبان تحت الصفر" يعد أسلوبا آخر لرصد الفارق ما بين الماضى الجميل والذهبى والحاضر المتدني. وصورة الماضى الجميل محل اهتمام ودفاع الأجيال الصاعدة ، ولكنها لا تحمل أى معنى بالنسبة للشباب.

وبمجرد ما يسمع "شعبان" أغنية عدوية "سلطان العاشقين"، تظهر "زينب" فى الحكى من جديد لتجره لتناقضات حياة الطبقة المتوسطة التى لا يمكن حلها: فعندما تعثر عليه أخيرا فى فيلته وتسمع ثلاث غانيات ينادين عليه من غرفة النوم، يحاول أن يخادعها بقوله إن تلك الأصوات قادمة من غرفة نوم الشقة المجاورة، وأنها تسمعهم بسبب "زحمة" المدينة. نلاحظ هنا أن كذبه يتضمن الإحالة لأغنية عدوية الأولى "زحمة يا دنيا" ، وهى الدال الأول على انغماسه فى عالم الرزيلة والسقوط.

ولكن الأمر كله قد انتهى الآن ؛فقد يئست "زينب" من استرجاع "شعبان" القديم.

وتتركه، وهنا نسمع أغنية عدوية الثالثة، وهى موال تقليدي. يغنى عدوية هذا الموال بالملابس التقليدية، ولكنه لا يصطحب راقصة ولا آلات موسيقية إلكترونية. وكذلك تغير محتوى الأغنية بشكل كلي: فلم تعد هناك أرتام سريعة وموسيقى صاخبة تعبر عن الحياة السريعة. لا توجد "زحمة" ولا "سلطان العاشقين" إنما هو موال يشكو من ظلم العالم.

يدلل الموال على تطور معاكس تماما لعملية التحول التى جرت فى قلب "لو كنت غني". كانت الحركة فى الفيلم الأول من سياق ابن البلد لسياق الطبقة المتوسطة، وينعكس الحال فى فيلم "شعبان تحت الصفر"؛ حيث تبدأ الشخصيات بسكن الطبقة المتوسطة لتنتهى بالسياقات الفلكلورية. فتعكس الأغنية الأخيرة عودة "شعبان" لجذوره وعقله: يحاول أن يتوب ويجد- دون جدوى- مصارف قانونية وشرعية لإنفاق ثروته الحرام. ولكن الأوان قد فات؛ فلا يوجد هذه المرة ابن الباشا المتخفى الذى يظهر فى اللحظة المناسبة ليجد مخرجا من المشكلة، كما كان الحال قبل ذلك بأربعين عاما فى "لو كنت غني": فقد اكتشفت السلطات مخطط "شعبان" ومن معه للاستيلاء على الثروة بالنصب. وفى المشهد الأخير، يتزوج "شعبان" من "زينب"، ليتركها وينصرف عندما تقبض عليه الشرطة، ولكنه يطلب منها أن تنتظره كما انتظرت فاتن حمامة عماد حمدى فى "بين الأطلال" .

ماتت الحداثة، فلتحيا الحداثة؟

من الواضح أن شيئا ما قد تغير فيما بين "لو كنت غني" فى عام ١٩٤٢ و"شعبان تحت الصفر" فى عام ١٩٨٠ . هل كان التغير فى الجمهور؟ لا شك أن بعض عناصر التغيير ترجع إلى فروق الأجيال، ولكن هذا المبرر نفسه يجعل السؤال أكثر إلحاحا: لماذا يفضل الجيل الجديد مشاهدة أشياء ذات أسلوب مختلف؟ وما هو جوهر هذا الفارق فى الأسلوب بين الأجيال؟ ولماذا يهتم الشباب بمشاهدة تلك الأفلام التى تنفى الفكر الحداثى وتستنكره، ولكنهم قد يعيدون إنتاج نفس الخطاب المعادى للسوقية مثل النقاد فى بعض الأحيان.

بالنظر إلى الصورة المصدرة دائما عن الحداثة الراديكالية المحافظة، نستطيع أن نقول إن بنية الأفلام نفسها قد تغيرت. ليست المسألة فى أن الأفلاح الحديثة فاضحة بشكل أكبر، بل إن الأفلام القديمة كانت ترصد بائعات الهوى والملاهى الليلية، بل وأجساد النساء العاريات أكثر من الأفلام الحديثة. انظر على سبيل المثال مشهد الرجل والمرأة غير المتزوجين فى "الوردة البيضاء" وهما يتبادلان القبلات، وهو مشهد خارج بشكل كبير على فيلم من إنتاج عام ١٩٣٤ . الفارق هو أن الأفلام الحديثة مضادة للحداثة، فهى لا تعترف بعملية تحويل لابن البلد البسيط لرجل حداثي. وعلى عكس النقاد، لا تلقى تلك الأفلام بتبعة سقوط الطبقات الدنيا فى أوحال الرزيلة على جهلها وتخلفها هي. فالكثير من الأغانى والمسرحيات والأفلام من أمثال "شعبان تحت الصفر" و"رجب فوق صفيح ساخن"، والتى تم إنتاجها من منتصف السبعينيات وحتى الآن، لا تتكلم حتى عن هذا السقوط الأخلاقى الذى يتحدث عنه النقاد. بدلا من ذلك، كانت تلك الأفلام تتحدث أساسا عن امتهان الإنسان العادي، وفشل أو فساد، أو عدم وجود المؤسسات الحداثية التى من المفروض أنها تمنع هذه المهانة.

ولكن إذا كان فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" يمثل نقطة تحول بعيدا عن التراث، فمن المهم جدا أن نعرف أى أنواع التراث يبتعد عنها الفيلم. نذكر أن لوحة "مائة عام من التنوير" كان لها مدخلان: الأول هو المدخل الكلاسيكى الفصيح الذى يبدأ من الجانب العلوى الأيمن الذى يخرج أبطاله من الظلمات، والمدخل الثانى هو الجانب الأسفل الأيسر حيث يجلس الفلاحون يستمعون للفنانين العاميين. فى التقليد الحداثى القديم، نستطيع أن نجعل أفلام عبد الوهاب تبدأ من الجانب العلوى الأيمن، وأفلام عادل إمام تبدأ من جانب الفلاحين والعمال. ومن المفروض أن يتقابل النوعان فى مكان ما من منتصف اللوحة. والشيء الذى تفعله الأفلام الحديثة هو أن ترفض هذه المنطقة الوسطى التى من المفروض أن يجتمع فيها التراث العامى بالكلاسيكى الفصيح ليشكلا قومية حداثية حديثة بدون التخلى عن الصفات الحسنة فيما هو قديم. ولكن الأفلام المعادية للحداثة والتى يصنعها عادل إمام وغيره من الفنانين الموصومين بالسوقية تترك نقطة البداية فى "مائة عام من التنوير" سليمة كما هي، فالفلاحون فى فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" يحصلون على جرارهم الزراعى دون معونة "رجب". أما "شعبان" فيتوب عن النصب ويحلم بإصلاح المجتمع. فالنموذج المحافظ القديم الذى يبلغ عمره مائة عام

هو النموذج الحداثي الذى تتخلى عنه تلك الأفلام، وليست أفكار التراث التى تقف خلف الحداثة.

ما الذى سوف يأتى بعد الحداثة فى مصر؟ يود الإسلاميون لو يعيدون التشكيل الحداثى من جديد- فى "مائة عام من التنوير"- من النقطة التى يبدأ فيها الشيخان مشوارهما خروجا من الظلام حاملين للمشاعل. وسيودون إعادة الرابطة بين التراث والتقنية الحديثة، ولكن تلك الرابطة ستكون حادة فيما يخص نهاية التقنيات الغربية وبداية الثقافة الغربية. ولكن من الخطأ أن نفترض أن الطريق العامى المحلى سيكون منتهيا تماما. فمن الممكن أن تكون أفلام عادل إمام الأخيرة تعد دلالة على استعادة التجانس مع الحداثة مرة أخرى.

كان واحد من تلك الأفلام يعرض فى دور العرض السينمائية فى مصر قبل أن أغادر البلاد عام ١٩٩١. لقد حاولت أن أشاهد كل الأفلام المعروضة فى السينما بقدر الإمكان فى آخر شهرين قضيتهما فى مصر، فى بعض المرات، كنت أذهب إلى دور العرض بمفردى لأراقب الجماهير. وفى مرة من المرات اضطررت للدخول وسط الجماهير والصراع معهم للذهاب إلى فيلم خيرى بشارة "رغبات متوحشة" الذى ظهر بعد "كابوريا". كان الفيلم مرتفعا من الناحية الفنية، مما قد يعيق إعجاب المشاهدين، ولكنه فى نفس الوقت كان يبين الكثير من النساء العاريات، وخاصة نادية الجندي. ولكن الناحية الفنية العالية هى التى شتتت انتباه الناس بشكل كبير، فمل الجمهور من منتصف الفيلم بالرغم من أنه حارب كى يحصل على تذاكر الفيلم.

فى مرات أخرى، ذهبت إلى السينما مع بعض الأصدقاء. فى مرة من المرات ذهبت مع صديقين من الطلاب الجامعيين. وبحثنا فى كل دور العرض فى وسط المدينة الموجودة فى شارع عماد الدين وحديقة الأزبكية، وهو حى المسارح الذى وصفهم محمد كريم ويوسف وهبى بإسهاب. وكان المكان أيضا منطلق عبد الوهاب وشوقى فى بعض الأحيان. وأصبحت المنطقة مختلفة تماما فى عام ١٩٩١، ولم يعد يعود تلك المسارح سوى حفنات من الشباب المحبط غير مهذب السلوك، كالمجموعة التى كنت فيها. انطلقت السلطة والتجارة لأحياء أخرى من القاهرة. ولكن بعض دور العرض ظلت فى

مكانها كبيجال ودينا وكايرو بالاس، وكذلك ظلت كريم واحد وكريم اثنان (اللتان تعرضان أفلام عالية فنيا) فى هذا الشارع، وكلها كانت تعرض أفلام شاهدتها فعلا. فتركنا شارع عماد الدين وذهبنا لميدان طلعت حرب (وهو مؤسس استوديو مصر). وذهبنا لسينما مترو، حيث كان هناك فيلم أمريكى شاهدته سلفا، ولم تكن بى رغبة لمشاهدته مرة أخرى بالرغم من أن البطل يبدو مشهورا فى مصر؛ واتضح ذلك من تجمهر المشاهدين أمام شباك التذاكر.

وذهبنا بعد ذلك لسينما ميامى التى بنيت فى الثلاثينيات أو الأربعينيات. وكان فيها آخر أفلام عادل إمام "اللعب مع الكبار" الذى أخرجه شريف عرفة عام ١٩٩١. كان الفيلم يتمتع بسمعة كبيرة وحسنة لدى النقاد، فأخيرا استطاع عادل إمام أن يعجب النقاد. فقد قال النقاد إنه أخيرا استطاع أن يعود للكوميديا الحقيقية، بعد أن حاول أداء بعض الأدوار الدرامية ليحقق قدراته التمثيلية. كان من الواضح أن الجمهور متفق مع النقاد وباع شباك التذاكر كل ما لديه. وحاول بعض الناس بيع التذاكر فى السوق السوداء، ولكننا لم نشتريها بسبب أنها كانت غالية علينا. فقررنا أن لا نشاهد الفيلم تلك الليلة، وأننى سوف أحضر بمفردى فى الليلة التالية. وشاهدت الفيلم فى سينما التحرير.

سينما التحرير تشابه "فضة المعداوي" أكثر من ما توافق "مدرسة المشاغبين"، فهى سينما انفتاحية تناسب ميزانيات السائحين العرب أكثر من الموظفين المصريين البسطاء. وهى واحد من السينمات القليلة المبنية فى العقود الأخيرة فى مقابل الكثير مما هدم. وصدمت عندما عرفت أن ثمن التذكرة سبعة جنيهات. ولم يكن مقعدى فى أفضل مكان فى السينما. كنت محاطا ببعض الأسر الثرية نسبيا وبعض الشباب والشابات الذين يرتدون ملابس غالية جدا، ويبدون فى مواعيد غرامية. واستمتعت بالفيلم فى السينما المكيفة الهواء. وبدأ الفيلم بعد إعلانات عن أفلام أجنبية ستعرض بعد هذا العرض.

لم يكن الفيلم متوافقا بأى حال من الأحوال مع المكان الذى شاهدته فيه. فقد لعب عادل إمام دور شاب عاطل، تخرج من الجامعة، ويشترك فى مؤامرة حسنة النية مع

أحد ضباط أمن الدولة من أجل كشف مؤامرات تحاق لامتهان الدولة. لعب دور ضابط مباحث أمن الدولة الفنان حسين فهمى الذى لعب دور المخرج الشاب وحبيب "زوزو" فى "خلى بالك من زوزو". فيقابل ابن البلد مدرس الدراما وليس عندنا هنا رجل تضطره الظروف الصعبة لأن يتجه للفساد. ولكن ما لدينا فى هذا الفيلم هو الناس الطيبين الذين يضحون بأنفسهم من أجل المجتمع. وإذا كان لفيلم "اللعب مع الكبار" دور على الإطلاق، فإن الإجابة على تساؤل الحداثة الفاشلة هو الحداثة المنقوصة. بالتأكيد كان الجمهور المؤدب اللطيف فى سينما التحرير سعيداً بدفع ثمن ذلك التحديث، ولكن الجماهير المحبطة التى كانت تزدحم أمام سينما ميامى كانت مستعدة هى الأخرى للدفع. ولا يملك المرء حيال ذلك إلا أن يتعجب ويتساءل عما إذا كان هذا الاستعداد دالا على مساندة الجماهير لتلك الحداثة الجديدة، أو كان ولاء لتوجهات الممثل المضادة للحداثة التى تستجيب برد عبثى على كل المواعظ الحداثية المقدمة من أى فريق؟

الهوامش

المقدمة

١ - أعنى باستخدام مصطلح الثقافة الشعبية ذلك النوع من الثقافة التعبيرية الموجودة فى وسائل الإعلام كالإعلام المطبوع والراديو والتليفزيون والسينما والتسجيلات الغنائية. وهو ما استخدمه أبادورى وبريكنريدخ بمصطلحهما الثقافة العامة (أبادورى وبريكنريدج، ١٩٨٨ ص٥) .

٢ - المدرسة التى شكلت الخطاب حول السيطرة الثقافية كانت مدرسة فرانكفورت، وخاصة ماكس هركهيمر وتيودور أورنو ومساعدهما وولتر بنيامينز. ولكن عارضهم بعد ذلك بمنتهى الحماس ريمند ويليمز والآخرون الذين ينتمون للدراسات الثقافية. من أجل ملخص واعى عن هذه الجدلية انظر ديكى (١٩٩٣ ص١١-١٢).

٣ - من أمثلة الكتاب الذين يشير إليهم جمسون والمهتمون والمهتمون بأدب العالم الثالث كتاب مثل سلمان رشدى ولو خون وعثمان سمبينى وماريو فارجاس وليوسا والطيب صالح وشينوا أشيبي.

٤ - لا يعتبر إدوار سعيد غريبا فى احتقاره لكل المنتجات الثقافية التى يتم إنتاجها خارج نطاق العمل اللغوى للغات المدنية المعروفة. وهذا هو نوع الإنتاج الثقافى الذى يطلق عليه "الإنتاج الآخر" الذى لا يمكن دراسته باحترام (إدوار سعيد ١٩٩٠). انتقد أحمد (١٩٩٢) إدوار سعيد بشدة وكل ما بعد البنيويين لابتعادهم عن دراسة الآداب غير المدنية. وهذا النقد كان غير مثمر إلا فى البحث عن الآداب غير الملوثة.

٥ - يعد بعض صناع الأفلام من غير الأوروبيين مختلفين عن نظرائهم المصريين فى بعض النواحي؛ فصناع السينما فى شمال إفريقيا يجب أن يعتمدوا على إمكانيات فنية غير أوروبية. ولكن ذلك أيضا يعنى أن الأفلام التى ينتجونها تتأثر بالأوروبيين بشكل كبير مما يعطيهم فرصا كبيرة لتسويق أفلامهم عند الأسواق الأوروبية وفرصا أكبر فى مهرجانات السينما. انظر على سبيل المثال كتاب Film and Politics in the Third World, Downing, ١٩٨٧ ، يتضمن هذا الكتاب عشر مقالات عن سينما شمال إفريقيا ومنطقة ما تحت الصحراء، ولكنه لا يضم أى مقال عن أى عنصر من عناصر السينما المصرية. ومن الممكن طبعا أن لا يستمتع الأوروبيون بالأفلام المصرية، ولكن المشكلة هى أننا يجب أن لا نفترض أننا نفهم كل شيء يخص السينما المصرية بكليتها وأن لا نفترض أن الجمهور يضلل بكلام نقاد مثل إدوار سعيد دون دراسة كبيرة.

٦ - لم يكن قصد مقال سبتيولنك إنكار أى عمل من جانب الأنثروبولوجيين، ولكنه كان يريد أن يتتبع مراحل تطور عمل هذا العلم فيما يخص وسائل الإعلام. من الأعمال الحديثة نسبيا فى مجال الأنثروبولوجى عن وسائل الإعلام فى الشرق الأوسط كتاب ليلى أبو لغد عام ١٩٨٨، ومقال أرمبرست عام ١٩٩٢ ، وسارت عام ١٩٩٥ ، وسويدنبرج عام ١٩٩٤ . وقد بدأت بعض العلوم الأخرى فى الإسهام النافع فى مجال دراسة الثقافة الجماهيرية فى الشرق الأوسط. انظر على سبيل المثال دوجلاس عام ١٩٩٤ .

٧ - يعتبر الكثيرون أن فترة أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات هى مرحلة تحول الغرب من الحداثة لما بعد الحداثة (هارفى ١٩٨٩). ومسألة تأثر مصر، أو كونها جزء من تلك العملية ما بعد الحداثية، مسألة محل دراسة لم تزل.

٨ - إن التوتر القديم فى القومية بين الحاضر العقلانى وصورة الماضى المبنية لأى شعب من الشعوب تم التركيز عليها ومناقشتها لمدة طويلة. فقد كتب رينان عام ١٨٨٢ على سبيل المثال فى القومية بأسلوب يشبه أسلو فيشمان وأندرسن والآخرون. فقد كتب يقول إن القومية كالروح، وشيئان يشتركان فى بناء تلك الروح واحد منهما فى الماضى والثانى فى الآخر. واحد منهما هو الموروث المشترك، بيما الثانى هو الموافقة والرغبة الجماعية فى الحية معاً والرغبة فى تكرار الماضى وتراثه. أنظر رينان.

٩ - يرى هومى فافا هذه التركيبة من العقلانية الحداثية والاختراع القومى للماضى مهم فى خلق مساحة خطابية بين الاثنين أكثر من التوازن بينهما. يعمل هذا النسق الفكرى بنجاح فى مجال دراسة الإنتاج الأدبى لأفراد الطبقات المتوسطة الذين يهاجرون إلى مدن كبيرة. وهم الناس الذين يعبرون الحدود. وكما يقول أحمد، فإن هؤلاء المهاجرون هم الذين يستمتعون بثمرات تلك الهجرة وهم الذين يكسبون ميزات العصر ما بعد البنيوى فى التخلى عن الحبكة الكبيرة التى تقدمها الأيديولوجية القومية. لنقد هذا النوع من الخطاب، انظر ١٩٩٠ Nation and narration

"الراية البيضاء"

١ - هذا الرقم أُعطيتَهُ من جماعة من الناس لا يستطيعون شراء المرسيدس. ومهما كانت التكلفة الحقيقية والسليمة للسيارة التى يمكن شراؤها بشكل قانوني، فإنها ستصل لا محالة لمئات الآلاف من الجنيهات المصرية.

٢ - حضرت لقاءين من هذا النوع كان الأول فى الإسكندرية فى يناير من عام ١٩٩٠ فى قصر ثقافة الإسكندرية وكان اللقاء الثانى فى قصر السينما بجاردن سيتى فى القاهرة مع بدايات فبراير من نفس العام وقال محمد فاضل، مخرج المسلسل إنه حضر اجتماعات مماثلة فى مختلف المحافظات، وإن الجماهير كانت تحتشد فيها كلها. كان أحد مثل تلك اللقاءات فى الزقازيق، وبالرغم من الأمطار العزيرة، فقد كان الحضور يزيد على ٦٠٠ شخص

٣ - ومع ذلك فإن بروكس (١٩١٦) يقول إنه من المفروض أن نتناول الميلودراما بشكل حاد، واعتبارها جنسا أدبيا مستقلا. وقد وجد بعض الدارسين الآخرين أن مبالغات الميلودراما تعتبر علامة مميزة للظروف الاجتماعية

يا لها من مشاهد عنيفة وعاطفية تلك التى رسمها الروائيون الفيكتوريون الأوائل هل صنعوا تلك المشاهد الميلودرامية ليقنعوا الناس من حياة الملل التى يعيش النبلاء والأغنياء ؟ نظرة إلى التاريخ الاجتماعى لتلك الفترة ينفى تلك الفرضية تماما   لقد كانت المشاهد الميلودرامية الفيكتورية غير مبالغة بشكل كبير فى تصوير واقع الحياة فى تلك الفترة فالمعارك والحرائق وغرق السفن ومستشفيات المجانين وعمليات الترحيل التى نقرأ عنها فى روايات تلك الفترة والمشاكل العائلية الكبيرة حول ممتلكات العائلة والعاشقين الذين ينخدعون ويسافرون للمستعمرات عبر البحار، كلها مسائل حقيقية وواقعية   . وكل شيء يمكننا أن

نعرفه عن الحياة الفيكتورية يثبت صحة ذلك؛ أناس اتضح أنهم أبناء لنبلاء في البلاد الأم، وعائلات محترمة حطمها السوق والتجارة، ورجال دين يقعون في أزمات ضمير كبيرة بسبب أشياء يمكننا نحن الآن أن نتصور أنها مسألة نظام فقط (بريتشت ١٩٧٠، ص١٢٨).

٤ - نجيب محفوظ بالطبع هو الفائز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨، أما يوسف إدريس ويحيى حقى من الكتاب العرب اللامعين، ولكنهما غير مشهورين خارج الدوائر الأدبية العربية بشكل كبير. وكان لثلاثتهم أعمال كثيرة تحولت لأفلام.

٥ - من أعمال أسامة أنور عكاشة الأخرى، "حارة المغربي" (١٩٦٨) وهو عمل مأخوذ عن قصته القصيرة "البيت الكبير" التى نشرت عام ١٩٦٧ . ومن أعماله كذلك "الإنسان والحقيقة" وهى أول قصة كتبها خصيصا للتليفزيون، و"الحصار" و"المشربية" و"أبواب المدينة". وكانت أولى أعماله الكبيرة تمثيلية "رحلة السيد أبو العلا البشري" ومن أعماله أيضا "الحب وأشياء أخرى" و"أدرك شهريار الصباح" و"عصفور النار" و"قال البحر" و"ما زال النيل يجري" و"ضمير أبلة حكمت" الذى عرض عام ١٩٩١ بعد "الراية البيضاء" ليناقش مشاكل مصر التعليمية.

٦ - بدأ الانفتاح الاقتصادى بعد أن تحول الرئيس السادات من الميل للاتحاد السوفييتى فى بداية السبعينيات من عام ١٩٧٤ ، كانت سياسة الرئيس السادات والرئيس مبارك من بعده سياسة اقتصادية ليبرالية بالرغم من أن تطبيق آليات سوق حرة تماما لم يكن قط مسألة كاملة انظر (لوفجرن ١٩٩٣ ، وسبرنجبرج ١٩٨٩). ومن منتصف السبعينيات وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادى ونزعاته الشريرة المزعومة كالطمع والفساد موجودة فى السينما والتليفزيون المصرى بوضوح.

٧ - تعرفت على سناء جميل من خلال زوجها لويس جريس الذى كان رئيسا لتحرير مجلة "صباح الخير" واسعة الانتشار، والذى يعمل الآن رئيسا لتحرير مجلة "ستليت جَيد". وكان فى عام ١٩٩١ مديرا للعلاقات العامة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث عملت معه فى تحرير بعض المطبوعات. وهو أيضا من عَرّفنى بجميل راتب.

٨ - وقد يكون بعض المصريين يعرفون أن سناء جميل قد مثلت باللغة الفرنسية. فقد نشرت مجلة "أكتوبر" عام ١٩٧٦ أن سناء جميل ستمثل فى مسرحية فرنسى اسمه "رقصة الموت" مع جميل راتب. وكان من المفروض أن تسافر إلى فرنسا لتقوم بالتمثيل فى هذا العمل، وستعود لمصر لتقوم بتمثيل المسرحية بالعربية والفرنسية معاً. انظر خبر "الفرنسيون يريدون سناء جميل" (٣١ أكتوبر ١٩٧٦).

٩ - لقد اقترح على لويس جريس ترجمات كلمات "نونو" وهو الذى لفت انتباهى بشكل كبير لفكرة أن العنصر الأساسى فى شخصية "نونو" هو تعليمه المبتور.

١٠ - الدروس الخاصة واحدة من الظواهر الحديثة نسبيا فى التعليم المصري. والخطوات التى اتخذت لتنظيم وتقنين عمليات التدريس بعد ساعات الدراسة العادية فشلت فى أن تخترق عملية تدريس الأفراد أو المجموعات غير القانونية. وإذا نظرنا للمسألة نظرة عملية، فسنجد أنه من المستحيل أن يعيش المدرسون دون تلك الدروس وعلاوة على ذلك فإن الكثير من الناس يظنون أن النجاح فى التعليم مستحيل بدون تلك الدروس، بغض النظر عن صحة ذلك الاعتقاد من عدمها. وليس من الغريب لذلك أن يكون الأغنياء أوفر حظاً من غيرهم فى تلك العملية.

١١ – تلف تلك الممارسة عن المسلسلات الأمريكية التي يرتدي فيها كل من الأخيار والأشرار بحسب نظام ملابس الطبقة المتوسطة الأمريكية. في الحقيقة بعض الأشخاص في المسلسلات الأمريكية الكبيرة مثل "دلاس" أو "فالكون كرست" لا يستطيعون البقاء أخيار أو أشرار على طول الخط، ويفسرون تحولاتهم تلك بحاجاتهم الشخصية. وبعض الأشخاص المحورية في تلك المسلسلات فقط هم الذين يبقون في مكانهم، ولو كانوا على شفى التغير، فإنهم يعودون في النهاية لمكانهم الطبيعي والحقيقي. وفي مصر، كان هناك مسلسل أمريكي واحد يعرض على التليفزيون المصري كل الوقت. الكثير من الناس يدعون أنهم من المعجبين بتلك المسلسلات بالرغم من أنني لم أرى أيا من معارفي يشاهد تلك الأعمال. والمتصور عامةً أن الملابس في تلك المسلسلات دالة على المستوى الاجتماعي الذي تتم فيه الأحداث- الطبقة العالية. يعد ذلك الافتراض صحيحا في بعض المسلسلات الأمريكية أكثر من بعضها الآخر. ولكن الناس كانوا يعتبرونها مسلسلات واقعية بشكل كبير، لدرجة أن أحد الأشخاص الذين تكلمت معهم وصف "فالكون كرست" بأنها مسلسل تسجيلي. وفي العموم، تثبت تلك المسلسلات معتقدات الشعب المصري عن الولايات المتحدة في أن المجتمع الأمريكي يشبه المجتمع الراقي المصري في عناصره السيئة. وتثبت كذلك أن النساء الأمريكيين بدون أي وازع أخلاقي وأن المجتمع الأمريكي غني جدا.

١٢ – يقتبس المسيري على سبيل المثال نصاً من مقامات المويلحي "حديث عيسى بن هشام" ء ئ يتحدث اثنان من الشباب عن شاب ثالث مغرم بالعادات الأوروبية وبموضاتها لدرجة أنه قتل نفسه عندما ء م أن الانتحار موضة في باريس (المسيري، ١٩٧٨، ص٣٥).

١٣ – كانت المعلمة عنصراً أساسيا في الأفلام المصرية دائما. والتركيز في تلك الأفلام دائما على أنوا ع العمل الصغير كما هو الحال في فيلم "شباب امرأة" من إنتاج عام ١٩٥٦ . في هذا الفيلم، تغوى المعلمة التي تدخن الشيشة طالبا أزهريا شابا. ولكن المعلمة في فيلم "شباب امرأة" بعكس "فضة المعداوي" كانت محدودة في منظورها للعالم. وكل ما تفعله هو أن تهدد بسحب الشخصية الحداثية التي لعبها شكري سرحان لعالمها المتخلف بدلا من أن تغزو عالمه هو.

١٤ – الترجمة الصحيحة في العامية المصرية، حسبما يقول بدوي وهندز عام ١٩٨٦ ، هي "ابن بلد"، ومقابلها يصبح "ابن ذوات". ولكنني قد استخدمت مصطلح "ابن البلد" والمؤنث منه "بنت البلد" لأن الكتاب الآخرين الذين كتبوا في المسألة (المسيري ١٩٧٨، وبوث ١٩٩٠) استخدموا الشكل العربي الفصيح للمصطلح. أما المصطلحات الأخرى المرتبطة بالموضوع وهي "حارة" و"شهامة" فهي مستخدمة في العامية أيضا.

١٥ – تلك الجريدة هي "الأهرام ويكلي"، وهي نسخة إنجليزية من الأهرام العادية العربي. وقد عملت فيها كمترجم من أواخر عام ٩٩١٠ لعام ١٩٩١، عندما كانت الجريدة في مراحل التخطيط النهائية.

١٦ – في سياق البضائع المصنعة، يعد كل ما هو بدوي أقل في التفضيل العام. ويمكن استخدام تعبير مختلف عن نفس *الفكرة: وهو تعبير "بتاع هنا" في مقابل "بتاع برة". الكثيرون من المصريين يعتبرون أن* تفضيل البضائع المستوردة على نظيراتها المحلية من قبيل التعبير عن عقدة الخواجة

١٧ – أو كذلك يفترض المسيري في كتابه المنشور عام ١٩٧٨ والأدلة على ذلك هي أدلة سلبية فالمسيري يقول إن استخدام هذا المصطلح لم يكن شائعا قبل القرن التاسع عشر ويقول الكتاب إن الجبرتي هو الذي استخدم المصطلح بمعناه الموجود هنا، وبنوع من الثبات في المدلول.

١٨ - يصف إيرلي في كتابه المنشور عام ١٩٩٣ الفرق من خلال مصطلحي "بلدي-أفرنجي" ويقول إنه بينما يكون المصطلحان مختلفان مفهوميا، فإنهما مستخدمان بشكل متقابل وغير واضح (انظر المرجع *السابق*، ص١٤).

١٩ - هناك تنويعات أخرى على نفس الفكرة: مثل تعبير "*محدثو النعمة*". وهناك صياغات مستمرة لتعبيرات جديدة دائما. يشير عبد الملك (١٩٩٠) على سبيل المثال لمصطلح صاغه الشاعر أحمد فؤاد نجم للأغنياء الجدد وهو تعبير "التنابلة". واستخدم رسام الكاريكاتور حجازي نفس التعبير للسخرية من فساد رجال الأعمال، انظر في ذلك دوجلاس ومالتي دوجلاس (١٩٩٤). وقد يفصل الناس هذه الأيام بين تعبير ابن الذوات والمصطلحات الدالة على الأغنياء الجدد من الانفتاحيين الذين يعتبرون أكثر خشونة وأقل تعليما وتحضرا. وهناك الكثير من الحنين إلى الماضي والذكريات الجيدة في التعبير الدال على الأغنياء الأرستقراطيين في العهود السالفة وخاصة بسبب الحياة الصعبة التي يعيشها الناس الآن. وكما سوف نرى في الفصول التالي، فإن صورة ابن الذوات لن تكون دائما جميلة وحسنة، وخاصة في وقت ظهور أفلام ما قبل الثورة.

٢٠ - الإسناد الذي يتأمله "الدكتور مفيد" إسناد رمزي. فالإسناد معناه *الدعم* لمصداقية تصريح وعبارة ما. الإسناد نفسه ليس ذا أهمية كبيرة هنا، إنما ترجع الأهمية للتراث الذي قام عليه هذا الإسناد. في البداية كان الإسناد وسيلة للتحقق من صحة قول معين، واتخذ بعد ذلك كوسيلة للحفاظ على السنة النبوية وخاصة فيما يختص بالحياة الدينية.

٢١ - يتحدث النص الذي يرقوه "الدكتور مفيد" عن ناجي الذي سافر لفرنسا وعمل مع مونيه الفنان التأثيري العظيم (بطرس ١٩٦٤).

٢٢ - يعطي مصطلح "شعبي" نفس المجال المفهومي الذي يعطيه تعبير "بلدي" تقريبا. وتستخدم كلمة "الشعب" في بعض الأحيان بنفس معنى "أولاد البلد". ومن الممكن أن يرمز المصطلحان *إلى* درجة من من عدم المعرفة وقلة الثقافة، إذا ما تجنبنا منظورا محدودا يرتبط بالمجال الفلكلوري. ولكن في سياقات أخرى كالخطب السياسية مثلا، فإن المصطلحين يعملان على توحيد الخطيب مع الشعب في بشكل بناء. على سبيل المثال، كان فاروق حسني- وزير الثقافة المصري الحالي وواحد من الفنانين الحداثيين الكبار- معروفا بقوله إنه وزير شعبي. ولا يعني فاروق حسني هنا أنه رجل يمارس الفلكلور، إنما يعني أنه واحد من الناس العاديين.

٢٣ - الإسكندر الأكبر معروف عنه في مصر أنه الإسكندر ذو القرنين. وترجع تلك التسمية إلى تلك التسمية الموجودة في سورة يس في القرآن، وإلى التصوير الحديث لشخصية الإسكندر كرجل يضع قرنين على رأسه كأحد أبناء آمون.

٢٤ - هذه هي المرة الثانية في السنوات القليلة الأخيرة التي يقدم فيها التصادم بين البلدوزر والناس للجمهور المصري. فقد انتهى فيلم "كركون في الشارع" بنفس *المواجهة تقريبا. ولكن، في هذا الفيلم تكون المواجهة بين البلدوزر ومنزل على عربة مصنوع باليد، يرمز إلى التطلعات والآمال، ولا يرمز للتراث*. ويتم إنقاذ الموقف من خلال تدخل مباشر من السلطات العليا في الحكومة في النهاية.

٢٥ - عملية الإيجار تحت السيطرة الحكومية في مصر. ولكن ملاك العقارات يفرضون مبالغ كبيرة غير رسمية ليمكنوا المستأجرين من الدخول للعقارات وأخبرني أحد الأصدقاء (وهو معلم ثانوي) أن الحد الأدنى للمبالغ المقدمة قبل الإيجار تتراوح ما بين ستة وأربعة آلاف جنيه وهذا المبلغ المقدم يكون لشقة صغيرة من

غرفتين فى أحد الأحياء البعيدة عن مكان العمل فى وسط المدينة. وأثبت لى بعض الأصدقاء الآخرين نفس الكلام. ولكن شقة "أنيس" فى "الراية البيضاء" بعيدة كل البعد عن الحد الأدنى. للتعرف على تفاصيل ميزانيات الأسر المصرية من الطبقة المتوسدة الدنيا، انظر ماكلويد (١٩٩٠) ص٥٨-٥٩ .

٢٦ - ترجع المشكلة إلى فترة الخمسينيات على الأقل (ريد ١٩٩٠). وكذلك تمت الإشارة إلى المسألة مرة أو مرتين فى "الراية البيضاء". وقد تناول أسامة أنور عكاشة نفس المشكلة بعمق ومباشرة أكثر فى مسلسل أذيع بعد الراية البيضاء بعام تقريبا. كان ذلك هو مسلسل "ضمير أبلة حكمت" الذى صور مدرسين مثاليين يعملون خارج ساعات العمل الرسمية لمساعدة تلاميذهم.

٢٧ - غالبا ما يحس أولياء الأمور بضغط كبير عندما يقدمون الدروس الخصوصية لأولادهم لأن المدرس الخاص غالبا ما يكون مدرس الفصل فى المدرسة. فهم يشعرون أنهم إن لم يدفعوا فلن يستطيع أبناؤهم أن يستفيدوا من أى هامش شك فى الاختبارات أو فى الفصل. كانت أحد الأسر التى أعرفها، كان أحد الأبوين متوفى، تنفق نصف ميزانيتها على دروس بنتين أحدهما فى الجامعة والثانية فى المدرسة الابتدائية.

الانقسام اللغوى

١ - مقـــال لويس عـــوض واحد من مقالات كثيرة عن الفلكلور جمعت ونشرت. وكان ذلك فى كتاب عبد الحميد يونس عام ١٩٧٠ .

٢ - زاد عدد السكان فى مصر من تسعة مليون عام ١٨٨٩، إلى ١٩ مليون عام ١٩٤٩ (إكرام ١٩٨٠) وأصبح ٤٣ مليونا عام ١٩٨١ (اليونسكو ١٩٨٤) وسيصبح ٥٩ مليونا عام ٢٠٠٠ (إكرام ١٩٨٠).

٣ - فى عام ٦٧٩١، تعادل عدد سكان البلاد الحضريين مع عدد سكان المناطق الريفية، ويعد هذا تغييرا كبيرا عن الوضع السكانى عام ١٩٠٧ حيث كان حوالى ٨٠ بالمادة من السكان من الريف (واتربري، ١٩٨٢). وفى ثلاث إحصاءات متتالية فى أعوام ١٩٤٧ ١٩٦٠ و ١٩٦٦ ، يمكن ملاحظة تحول السكان للحياة الحضرية وهجر الريف بشكل مكثف. وإضافة على ذلك، فقد كانت هناك ملحوظة أن السكان يتحركون من المناطق الحضرية فى المحافظات للمدن الكبرى. انظر فى ذلك تقرير البنك الدولى لعام ١٩٧٨، الجزء الثاني.

٤ - انظر الجزء الثانى من تقرير البنك الدولى لعام ١٩٧٨ لمقارنة بين المساحة المأهولة فى مصر وكثافة السكان. وتعد الكثافة السكانية فى مصر من أعلى المعدلات فى العالم، ولا يتخطاها سوى بعض المناطق فى الهند والصين وجاوا (ريتشاردس ووتربري، ١٩٩٠). كل السكان تقريبا موجودون فى وادى النيل، وكثافة الميل المربع الواحد حوالى ٣٣٣٣ شخص. ولكن عملية استصلاح الأراضى الزراعية الجديدة لا يمكنها تغيير الوضع السكانى إلا فيما يندر. ويصف وتربرى وريتشاردس (انظر المرجع السابق) تلك المحاولات بأنها تفسح المجال للأمانى الطيبة من الناحية الاقتصادية، ولكن الحكومة تسعى لتوسيعها لأنها عملية تعمق المركزية الإدارية أكثر من زيادة الحاصلات الزراعية.

٥ - فى عام ١٨٩٧، كان هناك نصف فدان لكل شخص، وعشرة أفدنة تسمح بمضاعفة الإنتاج الزراعي. وفى عام ١٩٧٥ ، كان هناك خمس فدان لكل شخص، وثلاثة من عشرة من الفدان للسماح بمضاعفة الإنتاج الزراعي. انظر تقرير البنك الدولى لعام ١٩٧٨ .

٦ – فى عام ١٩٨٤ ، أنفقت الحكومة المصرية تسعة وأربعة من عشرة بالمائة من دخلها القومى على التعليم، فى مقابل ١٥ وثمانية من عشرة فى عام ١٩٧٠ (انظر تقرير اليونسكو لعام ١٩٨٤). ولكن مجمل النفقات التى أنفقتها الدولة فى التعليم ارتفعت من ٤ ملايين جنيه مصرى فى عام ١٩٦٠ لحوالى ٩١٨ مليون عام ١٩٨١ (عبد الله ١٩٨٤)، ولكن الكثير من هذا الارتفاع كان نتاجا للتضخم (ليلا، وبالمر، ويس ١٩٨٨ ، ص٢٤) ولزيادة السكان التى جعلت المنحنى حادا بالنسبة للأطفال فى سن المدرسة.

٧ – كانت سوداوية البرنامج غير عادية، ولكن التركيز على الجريمة والفقر لم يكن غريبا. بل توضح مجلات العشرينات والثلاثينات مثل "الدنيا المصورة" وبعض أفلام الخمسينات التى قام بتمثيلها الممثل فريد شوقى أن هناك خوفا كبيرا من الجريمة التى يسببها الجهل والفقر، ويجعل هذا الخوف ليس ملازما لعصر الانفتاح وحده. ولكن تصوير الجريمة فى العصور السابقة على الانفتاح كان تصويرا للجهل والجريمة فى موقع المدافع الضعيف أمام العالم الحداثى القوي.

٨ – منذ منتصف الستينيات، وهى الفترة التى من المفروض أن يكون "الدكتور مفيد" بطل "الراية البيضاء" قد غادر البلاد فيها ليقوم بعمله الدبلوماسي، ثبت الدخل القومى المصرى وتجمد (انظر إبراهيم ١٩٨٢، ص٢٨٣).

٩ – يعد الاعتقاد فى لغة كلاسيكية كاملة وتامة تفرعت منها العاميات واللهجات المختلفة تطورا تاريخيا فى حد ذاته؛ فمنذ أن كتبت اللغة العربية، كانت هناك لهجات مختلفة. ويقول بيستون (١٩٨٣) أن النحويين العرب الأوائل كان نحويين وصفيين أكثر منهم تقعيديين. ولذلك فقد سجلوا عناصر لهجاتية كثيرة، ولكنها انزوت بعد ذلك بسبب الاتجاه التقعيدى من أجل الوصول لقراءة موحدة للقرآن. ولكن قراءة القرآن أو أى نص آخر لم يكن يعنى تلك القراءة الصامتة التى يعرفها الغربيون الآن. بل إن تسجيل النصوص بشكل شفاهى ونقلا عن أشخاص آخرين كان السمة المميزة للثقافة الكتابية العربية. من أجل الحصول على المزيد من المعلومات حول التناقل الشفاهى فى الثقافة العربية، انظر على سبيل المثال الخالدي، ١٩٩٤، ص١٧-٨٢ . وعلى نفس الظاهرة فى مجال التشريع، انظر مسيك ١٩٩٣، ص١٥-٣٦ . وعلى الكتابة بشكل عام، انظر بيترسون ١٩٨٤ ، ص٢٠ - ٣٦ .

١٠ – يذكر فشمان أن تبنى لغات قومية مبنية على أصول شفاهية مسألة إشكالية فى كل الثقافات الآسيوية والشرق أوسطية التى تمتلك تراثا كتابيا قديما يعود لمرحلة ما قبل الاستعمار الأوروبي. وغالبا ما ينظر للغة فى تلك الثقافات بوصفها عنصرا ذا قدرات تجميعية أكثر منه عنصرا محليا (فشمان ١٩٧٣، ٣٢).

١١ – يقتبس كاشيا (١٩٦٧) نجيب محفوظ عندما يقول إن العامية واحدة من الأمراض التى يعانى منها الناس. كما يقتبس نفس المصدر على النجدى ناصف أستاذ دار العلوم يقول إن العامية نتيجة الجهل والاستعمار معا.

١٢ – يردد كثير من الباحثين موقف بدوي، ولكن لا يخلو موقفهم من النقد لفكرته طول الوقت. ويذكر أدونيس أيضا أن الحداثة العربية عملية تقدمية بدأت من القرآن (أدونيس ١٩٩٣، ص٤٩). تشبه قراءته للشعر العربى الحديث موقف بدوى عندما يرى ضرورة ربط الحاضر بالماضي، ولكنه يؤكد على أن ذلك التركيز على الماضى إنما هو إساءة قراءة للتراث القديم.

١٣ – ساهم هذا الاتجاه فى تعميق الفصل المحسوس بين العامية والنموذج الكلاسيكى للغة فى

منتصف القرن التاسع عشر، حيث كان الاتصال المكثف بأوروبا حديثا لم يزل، كان الجدل بين العامية والفصحى موضوعا أقل إشكالية. وتقتبس نفوسة ذكريا رافعة الطهطاوي، وهو من أوائل المبعوثين الحكوميين والمترجمين، وهو يدعى فصلا وظيفيا بين النمطين. يقول الطهطاوى إنه من الطبيعى أن يكون لعامية أى بلد من البلاد قواعدها وأسسها المبسطة التى يفهمها الناس فى ذلك البلد. وقد تحصل بها الفائدة أيضا فى كتب ومعارف مبسطة. ولكن جمال البلدان الإسلامية هو المعرفة بالعربية الحقة الأصيلة والقدرة على الكلام الفصيح. راجع اقتباس رفاعة الطهطاوى الكامل فى كتاب نفوسة ذكريا، ١٩٦٤ ص٧٧.

١٤ – يشير كشينا (١٩٦٧) إلى الطبيعة الأيديولوجية التى يكتسبها كتاب نفوسة ذكريا. فهو يذكر أنها دراسة موثقة بشكل جيد بالرغم من التوجه المضاد لكل ما ينزع ناحية العامية.

١٥ – إسقاط اللهجات الإقليمية هو بالضبط ما يتوقعه المرء من لغة قومية محلية نامية، وفقا لمنظومة أندرسن (١٩٩١) وفشمان (١٩٧٣). ولكن يجب أن نلاحظ أن هذا التقعيد العادى للغة المحلية القومية قد تم بدون أدنا تركيز من وسائل الإعلام المطبوعة. وإذا استبعدنا بعض الكتب المطبوعة بالعامية، وهى قليلة فى العدد، نستطيع أن نلاحظ أن العامية مستخدمة فى وسائل الإعلام المسموعة كالراديو والتليفزيون والسينما والمسرح والأغانى المسجلة.

١٦ – يأتى اقتباس نفوسة ذكريا لرياض من كتاب أدب الشعب ص١٧، ومن مقدمة كتاب ترجمته لرباعيات الخيام ص٢٣ . ولكنها لم تذكر لهما ناشرا.

١٧ – نفوسة ذكريا (١٩٦٤) ص٣٣٩ –٤٤ ، تقتبس من كتاب موشحات نظيم، الصادر عام ١٩٣٩، ومن كتاب أشعار بالرجز الكلاسيكى تحت اسم عبير الوادي.

١٨ – لهذه الممارسة محاكاة ساخرة فى فيلم "رمضان فوق البركان" من إنتاج ١٩٨٥ . وهو فيلم يتحول بطله الموظف إلى نصاب ولص يفتح شركة يسميها "رمضانكو للاستيراد والتصدير". المحاجاة الساخرة فى اللغة تمتد لما بعد الأسماء، الى المشهد الأول: يظهر أحد أعوان الرجل وهو نصاب سابق فى المشهد وهو يرتدى حلة أوروبية ويمسك بجهاز الهاتف فى يده قائلا "يس يس نووو). وتشبه تلك الممارسة قصائد يعقوب صنوع المبكرة التى تستخدم سطورا إنجليزية كاملة، والتى ترفضها نفوسة ذكريا على أنها محاولات بدائية ساذجة لاستخدام العامية فى النقد الاجتماعي. فى هذه الحالة السخرية ليست من الأجانب، بل من المصريين الذين يكسبون أموالا كثيرة بالتقليد للأجانب. ولكن أغلبية النقاد قد رفضت الفيلم على أنه فيلم سوقي.

١٩ – بحسب وصف فيرجسن، تصبح الازدواجية اللغوية حالة لغوية ثابتة نسبيا يكون فيها لهجات محلية جغرافية أو اجتماعية، ويكون معها لهجة أخرى مقعدة بعناية ومحترمة ومعقدة. وتلك الأخيرة مفروضة فوق الجميع، وهى غالبا ما تنتمى إلى مرحلة تاريخية سابقة أو جماعة لغوية مختلفة. وتستخدم تلك الأخيرة فى معظم المواقف الرسمية والكتابية، ولكن لا يستخدمها الناس فى المعاملات اليومية العادية (فيرجسن ١٩٥٩).

٢٠ – على سبيل المثال، انظر ألتوما (١٩٦٩)، وبدوى (١٩٧٣)، وبلانك (١٩٦٠)، وفيرجسن (١٩٥٩)، وهيث (١٩٨٩)، ومحمود (١٩٦٨)، ميسلز (١٩٨٠)، وميتشلز (١٩٨٦). وهناك كتابات كثيرة عن الازدواجية اللغوية فى لغات أخرى كالتاميل واليونانية والألمانية. انظر ستيكيفتش (١٩٧٠) للمزيد عن اللهجات المقعدة العالية فى العربية الحديثة. ومن المتعارف عليه أن النموذج الرفيع العربى هو المقعد بعناية سواء كان التقعيد فى العصور الوسطى من خلال كتب النحو العربي، أو من خلال الفصحى المعاصرة. ولكن كاى (١٩٧٣) تحدى

هذا التقعيد المفترض فى الفصحى المعاصرة بقوله إن العامية هى المقعدة بشكل سليم، بينما لا يتفق أحد على مكونات ما يسمى بالفصحى المعاصرة. ولكن الحسن (١٩٧٩) يقدم لنا أمثلة كثيرة تشكك فى فرضية كاي. ويشككنا الحسن أيضا فى الكثير من الدراسات المعاصرة والجادة فى هذا الموضوع مثل دراسات بدوى (١٩٧٣) وإزات (١٩٧٤) وبلانك (١٩٦٠)، مما يقودنا لنعتقد أن كل الدراسات التجريبية فى الازدواجية اللغوية العربية معيبة.

٢١ - يكرس هيث (١٩٨٩) مثلا أربع صفحات من أصل ٣٠٠ للحديث عن العربية المغربية من خلال خلفية الازدواجية اللغوية العربية الاجتماعية. ويقدم فيها الكاتب النظرية الشعبية لاستخدام العناصر اللغوية بشكل مصغر. ويقول هيث إن اللغة العربية هى لغة المدارس على كل المستويات. ويقول إنه حتى فى المدارس الابتدائية يستخدم المدرسون اللغة الفصحى مع التلاميذ فى الفصول، وهذا من الوجهة النظرية. ومن الوجهة العملية فإن المدرس يكرر ما يقوله بالفصحى بالعامية مرة أخرى ليتأكد من فهم التلاميذ من الملاحظ هنا أن هيث يتكلم عن تبديل النمط اللغوى بوصفه انتقالا بين المستويات فى الازدواجية اللغوية، فهو بذلك يخلط بين النظريتين. يمكن أن تكون عملية تبديل النمط اللغوى مناسبة أيضا بالنسبة لمصر. وكذلك كان ألتوما (١٩٦٤) مختصرا فى وصف بعض العناصر غير التوصيفية، ولكنه قال إن العامية لم تكن أبدا قبل منتصف القرن التاسع عشر تهديدا للنزعة العالمية الجديدة التى تدعو للتعليم والكتابة ومعوقا لها. وأضاف أن جدية وكفاءة الفصحى كلغة مناسبة للكتابة والأدب لم تكن أبدا موضع تساؤل إلا مؤخرا. والعمل اللغوى الذى ناقض هذه النظرية اللغوية كان سومك (١٩٩١) الذى درس بعمق الأدب العامى الذى يزعم الكاتب أن العامية فيه أفضل من الفصحى لأنها أكثر مناسبة للتعبير عن الأدب الحديث. ولكن كتابات سومك هذه لم تحظ بترحيب المعاصرين أكثر من البرود الذى حظيت به محاولات ويلمور فى القرن التاسع عشر لتطوير العامية لتصبح لغة أدبية (صديق ١٩٩٢).

من الواضح أيضا أن مسألة تفاعل العامية والفصحى فى الثقافة العربية الحديثة من الناحية الاجتماعية لا تحظى باهتمام أكاديمى كافي. الاستثناء الملحوظ لإهمال علماء الاجتماع لتلك الظاهرة هو عمل شرابى (١٩٨٨). وهو يدعى أن دليلا أساسيا على هذه الهوة بين الفصحى والعامية هو تكريس التصنيفات الاجتماعية التقليدية وإخفاء الأسس المالية والطبقية الحديثة للفصل بين الطبقات. انظر المرجع السابق ص٨٥ . وقال إن الثقافة الشفاهية مثل ثقافة الطفل والثقافة الثورية تنزوى وتختفى وتصمت لو لم تدخل فى تقابل واضح (المرجع السابق ص٨٩).

٢٢ - ومع ذلك يسمح السعيد بدوى بهوة أوسع بين ما يسميه فصحى التراث وباقى المستويات اللغوية. ويرجع السبب فى ذلك، إلى العمق الزمنى الذى يختص به هذا المستوى وإلى التقعيد ومحدودية السياقات أيضا.

٢٣ - كنت ساعتها موظفا فى مكتب العلاقات العامة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة وكان هو المسؤول عن تنظيم المناظرة.

٢٤ - على حميدة ينتمى لقبائل أولاد على فى مرسى مطروح وهو خريج معهد الموسيقى بالقاهرة (انظر "لولاكي" ١٩٩١ ١٦-١٩ ، وحسنين ١٩٩١ ص ١٩٨).

٢٥ - الأغنية التى شهرت على حميدة هى "لولاكي" وهى أغنية سريعة بكلمات باللهجة البدوية للصحراء

الغربية. ظهرت الأغنية عام ١٩٨٨، وبالرغم من أن التسجيل غير القانوني لا يسمح لنا بالحصول على إحصاءات سليمة حول مبيعات شريط معين، إلا أنه يمكن القول إن الأغنية كانت سابقة غير مسبوقة. من الممكن أن تكون ملايين النسخ القانونية وغير القانونية قد بيعت لتلك الأغنية التى أصبحت زلزال عام ١٩٨٨ . للمزيد عن خلفية على حميدة انظر ليلى أبو لغد ١٩٨٩ ص٧-١١

٢٦ - المصطلح المستخدم هو "فتوة" والجمع "فتوات". وهو بكسر الفاء فى العامية، ولكننى أستخدم المصطلح الفصيح كما استخدمه المسيرى (١٩٧٨).

٢٧ - يستخدم الكاتب هنا المصطلح المهمل "الأحياء الوطنية". ولكن كلمة "وطني" الآن تستخدم للدلالة على كل ما له علاقة بالقومية والانتماء. وليس له أى علاقة بالحي. ويعكس ذلك تحولا مفهوميا من التقليدية للحداثة.

٢٨ - " أهى كدا الجدعنة، أهو ده إللى إحنا هنقول له عنيك". انظر "فتوات سوق الخضار" ١٩٣٩ ص٩.

٢٩ - يلاحظ بوث (١٩٩٠) ص٣٤٥ ، الذى يعتمد على بوزويث (١٩٧٦) أن نزعة وضع لغة العوام فى تقابل مع لغة الطبقة العالية كانت سمة من سمات الكتابة فى الفترة التى ظهرت فيها المقامات المبكرة. "لم تكن مهمة تلك الكتابات فقط هى أن ترسم قاع المجتمع للأرستقراطيين، بل فعلت ذلك عن طريق استخدام لغة اللصوص والشحاذين والداعرات التى يقومون باستخدامها فى أعمالهم عن طريق مستخدمة بعضا من مفردات تلك اللغات فى عملية وصف أهدافهم وبوافعهم".

٣٠ - مقامات التونسى التى نشرت أول ما نشرت فى دوريته "الشباب" و"الفنون" و"الإمام" أصبحت تعرف بعد ذلك باسم "مقامات المجاورين" (بوث ١٩٩٠، ص ٣٤١)

٣١ - ينفذ التونسى سخريته المزدوجة من الشكل الكلاسيكى والحداثة غير العادلة التى تدعو لها الطبقة البرجوازية من خلال وضع العناصر البلدى فى تقابل مع الحديث المتفرنج باستخدام أنماط عامية ومزجها باستخدامات لغوية حديثة فى العناوين والمتون على حد السواء. تركيز المقامات على موضوعات متشتتة ومتعددة كالصناديق والنساء الأمريكيات والنفسية الإنسانية والجن والشواطئ وغيرها. ولكن تطور كل نمط من أنماط الحكى يقوم على مفارقة بين الغنى والفقر، أو بين التقليدى والحديث (بوث ١٩٩٠ ص٣٧٤-٨٤).

٣٢ - عمل كهذا يدينه النقاد على أنه سوقى للغاية. تبدأ الأفلام المضادة للحداثة فى الظهور فى السينما والمسارح فى السبعينات فقط ولكن الموسيقى والشعر لهما تاريخ عريق فى السوقية كما رأينا من تحليلات نفوسة ذكريا سعيد سلفا. عند تحليلها للشعر العامى (وسوف نرى فى الفصل الرابع والسادس والسابع أمثلة مشابهة فى عالم الموسيقى). ومن الواضح بشكل عام أن هناك سلما تراتبيا من حيث التكنولوجيا فيما يخص السوقية: فوسائل الإعلام الأكثر مركزية هى التى تعرض أفلاما مضادة للحداثة بشكل أقل من تلك الوسائل التى يصعب السيطرة عليها كشرائط التسجيل التى يمكن نسخها بسهولة وبيعها بأسعار بخسة نسبيا.

٣٣ - يذهب أحد الشيوخ المحبطين إلى الأفران العامة ليستجدى الناس طعامه كالكلب، ولكنه ينتهى بسرقة طعام أحد الزبائن الآخرين. تقدم لنا المعاملة الفظة التى يتعامل بها التونسى فى مقاماته مع المشايخ الأزهريين تقابلا رائعا مع سيرة طه حسين الذاتية "الأيام" وهى نص يجب على الطلاب فى المدارس

المصرية قراءته كما أنه يعد أحد أعمدة الكتابات الحداثية المصرية. يصور طه حسين الحياة الأزهرية على أنها شاقة ولكنها حياة شريفة. ويقرر أن تعليمه الأزهرى التقليدى كان هو الخطوة الأولى ناحية تصاعده الحداثي، لا كخطوة مهملة يجب استبعادها لأنها غير متوافقة مع الحياة الحديثة.

٣٤ - ولا يعنى ذلك أن الأزهريين معفيون من النقد. يقول بوث (١٩٩٠ و ٢٧٣) إن "الحوارات الدرامية التى يقدمها الشيوخ الأزهريون عند بيرم ما هى إلا إدراك للفارق الثقافى الحضارى بين الثقافة الكلاسيكية ومتطلبات العصر الحديث، وهو الفارق الذى يحاولون استدراكه من خلال تغييرهم فى المحتوى.

٣٥ - برنامج "حكاوى القهاوي" برنامج تقدمه سيدة ترتدى ملابس شعبية أنيقة مثل تلك الملابس التى ترتديها النساء فى واحة سيوا ولكن تسريحة الشعر والزينة قاهرية صرفة. وهو برنامج مقابلات مع شخصيات فلكلورية كالموسيقيين الشعبيين والصناع.

٣٦ - كمال عبد الملك هو الذى لفت الانتباه لذلك عند الكلام عن أحمد فؤاد نجم وأعماله. يذكر نجم فى معرض الشكوى من عدم قدرته على الوصول لجماهيره الأساسية ولكنه يقول إنه عندما لحنت قصائده وغناها الشيخ إمام- المطرب الشعبى الكبير- وصلت إلى كل الناس (عبد الملك ١٩٩٠ ، ٣٣).

٣٧ - يستخدم الراوى كلمة "شعبي" بمعنى "فلكلوري" ويعنى ذلك أن العمل جزء من التراث الشفاهى الذى تسيطر فيه الأغلبية على الفرد لدرجة أننا لا يمكن أن نعزو أغنية ما أو لحنا موسيقيا لشخص بعينه.

الموسيقى الموهوب

١ - اقتباس عبد الوهاب من "عندما يكتبون عن أنفسهم" ص٣٢ مع مجلد الكواكب عدد أغسطس سنة ١٩٥٠ . وهو أيضا جزء من مقدمة كتاب الحفنى (١٩٩١ ص٧).

٢ - بعض السير الموجودة فى محلات الكتب وعند بائعى الكتب فى الشارع بعد وفاة عبد الوهاب هى كتاب عوض ١٩٩١، حسين ١٩٩١، رضوان ١٩٩١، تبارك ١٩٩١. هذا مجرد جزأ صغير من الكتب التى كتبت عن عبد الوهاب. فالمنشورات والمطبوعات عن موسيقى عبد الوهاب وحياته وآرائه تجارة رابحة فى مصر.

٣ - عدوية مغنى ظهرت شهرته فى منتصف السبعينيات وتستلهمه الصحافة كثيرا على أنه رمز السوقية. نمطه الموسيقى يقوم على استغلال تيمات التراث الشعبى الموسيقى بدلا من الموسيقى الكلاسيكية العربية. وبالرغم من الهجوم الصحفى الشديد، فإن عدوية له محبوه من المثقفين. انظر الفصل السابع.

٤ - يقول الحفنى ذلك فى عدد مجلة "أكتوبر" الصادر يوم ١٩ مايو عام ١٩٩١. ويتفق كل من محمود عواد ولطفى رضوان على تاريخ عام ١٩١٠ على أنه عام ميلاد عبد الوهاب. فى الحقيقة، لم يذكر عواد أى تاريخ فى كتابه ولكنه ذكر أن عبد الوهاب كان يغنى بين فصول المسرحيات مرتديا زى فتاة فى التاسعة من عمرها ليتخفى من غضب أسرته، وذلك فى فرقة عبد الرحمن رشدى المسرحية عام ١٩١٨ (ص٦٤). وكذلك يقدم رضوان فى ص١١ من كتابه تاريخ ميلاد عبد الوهاب على أنه عام ١٩١٠ .

٥ - يقول على جهاد إن الطريق الدينى الوحيد المفتوح أمام الموسيقيين فيما قبل القرن العشرين كان الطرق الصوفية. حيث كان من الممكن للمغنين أن يشتركوا فى التدريبات الصوتية ويتلقون دروسا فى فنيات الغناء من جراء الاشتراك فى غناء طقوس الدراويش، وخاصة الليثيين (جهاد ١٩٧٧ ص٤٧). وكان المغنون

المرتبطون بطرق صوفية ارتباطا وثيقا معروفين بالمشايخ. ولكن ارتباط الموسيقيين بالطرق الصوفية قل بعد الحرب العالمية الأولى. وهو يعتبر عبد الوهاب من طليعة الجيل الأول من الموسيقيين الذين لم يكن لهم أي ارتباط رسمي بالمؤسسات الدينية التي لها علاقة بالموسيقى العربية التقليدية. ذلك بالرغم من أن الكثير من المطبوعات التي ظهرت على شرف عبد الوهاب تؤكد ارتباطه بالكثيرين من الموسيقيين الذين يحملون لقب شيخ، نجمي (١٩٩١) مثلا.

٦ - كثير من الغناء العربي التقليدي مبني على أساس من الترتيل. وعلى ذلك فإن استخدام الرأس يكون كغرفة للرنين بدلا من الصدر كما هو الحل في الكثير من لغناء الغربي. ولذلك تجد الصوت الناتج عن هذا النوع من الغناء يحمل الكثير من الأنفية، ولكنه في نفس الوقت يتمتع بقدر كبير من القوة والسهولة في حالة تمتع المغني بمهارة وتدريب حسنين. تلك السهولة مطلوبة في الغناء العربي لأن المغني يغني بربع تون وهو الأكثر حساسية من النصف تون الذي يستخدمه الغناء الغربي راجع نلسون (١٩٨٥). وكان نموذج عبد الوهاب في الترتيل هو الشيخ محمد رفعت (نظمي ١٩٩١ ص ٣٨ ، عوض ١٩٩١ ص ٤٩).

٧ - القصة مقدمة كما لو كانت مشاهدات واقعية ولكنها في الحقيقة كتبت في أواخر الستينيات مشهد الحفل الموسيقي الذي يتحدث عنه لويس عوض يشبه مشاهد الحفلات الموسيقية التي كان يحييها عبد الوهاب في الثلاثينيات كما كان يصفها محمد كريم. ومن المفارقات أن وصف محمد كريم الذي أخرج لعبد الوهاب كل أعماله السينمائية يشبه وصف حفلات صالح عبد الحي أكثر مما يشبه حفلات عبد الوهاب الراقية الرفيعة التي كانت تجرى في دور الأوبرا كما يصفها كتاب سير عبد الوهاب. ويقول دانيالسون (١٩٩١، ٤٤-٤٦) أيضا أن حفلات الموسيقى التجارية، التي لم تكن في الموالد أو في بيوت الأغنياء، كانت مجالا للسلوك المشين في غالب الأحيان. وهو يعلق أيضا على الثقافة الموسيقية في مراحل لاحقة من التاريخ، انثى المرجع السابق ص٩٣-١٠٥

٨ - كان من اللازم في بعض الأحيان أن يحيط المغني الشعبي نفسه بالأصدقاء والمعجبين لأنهم كانوا وسيطا وحاجزا بينه وبين الجماهير السخيفة أحيانا، انثى دانيالسون ١٩٩١ ، ص ٢٤٧ يشبه مطيباتي لويس عوض ما يسميه دانيالسون بالبلاط وهو تعبير أخذه من صحفيي العشرينيات. وهو مصطلح أرق من مصطلح بلاط السماعين، انثى دانيالسون ١٩٩١ ص٢٤٧-٢٥٣ .

٩ - المثلان التاليان من كتاب كمال ١٩٩١ ص٧٤ - ٧٥ . ويقتبس محمود عوض ١٩٩١ ص ٤٠ مجموعة مماثلة من الأغاني التي تتحدث عن الشرب والمخدرات والجنس.

١٠ - ليست تلك الصورة بالضرورة مضللة بالنسبة للوضع الموسيقي في مدينة القاهرة في فترة الحرب العالمية الأولى، فقد تغيرت ظروف الحياة الفنية في تلك الحقبة كثيرا . لم تعد ربوبية الفن هي مصدر الحياة والدخل للفنان فقد أصبحت التسجيلات والحفلات مصدرا أساسيا للدخل، انظر راسي ١٩٧٧ ص٤٧ . بل إن الموسيقى كانت تدرس في معاهد خاصة بها بدلا من طرق التعليم السماعية التقليدية وكانت النوطة مادة أساسية بها، انظر المرجع السابق ص٣٦ -٣٩ . بل إنه بنهاية الحرب العالمية الأولى كانت قاعات الحفلات مكانا طبيعيا لتقديم الموسيقى الغربية، انظر المرجع السابق ص٦١ -٧٤ ، لقد كانت حقبة مائعة وغير مستقرة في تاريخ الثقافة الموسيقية المصرية. يقترح راسي أنه في الفترة ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى وحقبة الثلاثينيات كان الشكل الأساسي في الغناء هو الطقطوقة اتى كانت قبل ذلك نمطا نسائيا في الغناء لخفتها . بل إن الكثير من النقاد يعتبرونها نمطا سوقيا من الغناء. ومن الممكن أن يكون انتشار الفونوغراف قد أدى

لزيادة تلك السوقية، انظر المرجع السابق ص٤٥. وقد عاود نفس الخطاب المناهض للسوقية الظهور من جديد فى
تلك السوقية، انظر المرجع السابق ص٤٥. وقد عاود نفس الخطاب المناهض للسوقية الظهور من جديد فى
منتصف السبعينيات عند انتشار الكاست.

١١ - كل تنويعات تلك القصة تضع أول لقاء لعبد الوهاب بشوقى فى عام ١٩١٩ . انظر على سبيل المثال كتاب عوض ١٩٩١ ص ٦٦-٦٧ وكتاب رضوان ١٩٩١ ص ٧٣ - ٧٧ وكتاب عبد الوهاب ووهبة ١٩٩٣ ص٣٨-٣٩ .

١٢ - يكرر مصطفى أمين (١٩٩١ ص٢٤) نفس القصة تقريبا عن أول لقاء لعبد الوهاب بسعد زغلول فى ثورة ١٩١٩ . وفى مقابلة صحفية مع عبد الوهاب قص مشاهداته عن مظاهرات ثورة ١٩١٩ بشكل عام جدا وبدونما تفاصيل، وذكر كيف أنه شارك فى الهتاف ضد الإنجليز ورجمهم بالحجارة، وذلك عندما كان طفلا فى السابعة أو الثامنة ، ولكنه لم يذكر شيئا عن لقائه بسعد زغلول. انظر عبد الوهاب ووهبة ٢٩٩١ ص ٣٢-٣٦ .

١٣ - سيد درويش ١٨٩٢ - ١٩٢٣ فى التصور العام ان أحسن موسيقى قبل عبد الوهاب . وقد حاول سيد درويش أن يجرب باستخدام الموسيقى الشعبية المصرية بعكس عبد الوهاب الذى استخدم الموسيقى الرفيعة التى تأثرت بالفن التركى والفارسي. من المشهور عن سيد درويش أنه مغنى ثورة ١٩١٩ . ولأنه كان نابعا من بيئة شعبية متدنية ولأنه استخدم التراث الشعبى المتدنى فقد كانت المفاهيم عنه تختلف تماما عن أحمد شوقى الذى كان الرافد الآخر لعبد الوهاب.

١٤ - عندما قابل عبد الوهاب سيد درويش لأول مرة كان يعمل فى فرقة الريحانى، الذى كان كوميديانا متقدما فى مراحل السينما والمسرح المبكرة. كان الريحانى متصلا بالمسرح الفرنسى وبينما كان يعمل فى فرقة عزيز عيد فى الحرب العالمية الأولى كان يأخذ أدوارا مساعدة فى مسرحيات عن نجوم أجانب كسارة برنار. وكان عزيز عيد مشهورا بعروضه الفرناكو أراب التى تشبه الفودفيل الفرنسي. أما الريحانى فقد طور تلك العروض ومصرها بدرجة لم تعد فيها متصلة بأصولها الفرنسية. انظر لنداو ١٩٥٨ ص ٨٦ - ٩٠ .

١٥ - يقول عوض ١٩٩١ ، ص ٧٣ إن درويش بدأ المسرحية فى دور البطولة ولكن عبد الوهاب أخذ الدور عندما فشل فيه سيد درويش. وفى وصف مبكر قال عبد الوهاب إن سيد درويش لم يغن أبدا فى أن من العروض التى أنتجها وأن الشاب عبد الوهاب قد تم التعاقد معــه من البداية ليقـــوم بالغناء . انظر فى ذلك عبد الوهاب ١٩٣٨ . ولم يذكر عبد الوهاب فى هذا المقال أى شيء عن سنه وأوحى بأن درويش كان يعامله كند بالرغم من حداثة سنه. ويمكننا أن نفترض أنه كان فى الحادية عشرة لو أنه ولد عام ١٩١٠ .

١٦ - ادعى عبد الوهاب فى مقابلة صحفية أن عمره كان تسع سنوات عندما سافر للخارج لأول مرة، وكان ذلك مع فرقة اليحانى وكانت الرحلة لبيروت. ولكنه لم يذكر التاريخ فى هذه المقابلة، انظر عبد الوهاب ووهبة ١٩٩٣ ص٢٢٧ .

١٧ - لا تذكر ســـير شوقى الكثير عن عبد الوهاب . ولم يذكر الصحفى مصطفى أمين أى شيء عن عبد الوهاب فى ذكر جنازة شوقي. ذلك بالرغم من أنه ذكر قائمة كبيرة من الشخصيات البارزة التى حضرت الجنازة. انظر فى ذلك مصطفى أمين ١٩٨٧ ص ٢٥٧-٢٥٨ .

١٨ - يقول محمود عوض فى ١٩٩١ ص ٨٣-٨٤ إن عبد الوهاب درس التوزيع الموسيقى مع رجل روسى اسمه شاتالوف، ولكنه أقلع عنها عندما احتك بالجماهير التقليدية لأن هذا النمط من الموسيقى طليعى بشكل كبير. ووصف عبد الوهاب تركه لدراسة التوزيع على أنها أكبى غلطة فى حياته. ضمت قائمة مدرسى عبد الوهاب فى مجال الموسيقى العربية حسن الأنور ومصطفى رضا ودرويش الحريري.

١٩ - أول تعاون بين عبد الوهاب وشوقى إما أنه كان يا جارة الوادى بالفصحى أو شبكتى قلبى يا عينى بالعامية. ولكن الاسطوانة المدمجة التى اسمها محمد عبد الوهاب والموسيقى العربية يذكر أن أول تعاون لعبد الوهاب مع شوقى هو منك يا هاجرى دائي. وتاريخ تلك الأغنية هو عام ١٩٢٣ ، ولكننا نعرف أن أول مقابلة بين عبد الوهاب وشوقى لم تتم إلا فى عام ١٩٢٤ .

٢٠ - كان هذا هو عرض عبد الوهاب الثانى مع المهدية. وكان اللقاء الأول فى أوبريت المظلومة للشيخ يونس القاضي. للمزيد عن منيرة المهدية انظر دانيالسون ١٩٩١ ص١٠١-١٠٢ .

٢١ - قال دانيالسون إن تمثيل كليوباترا على المسرح كان مغامرة بالنسبة للمهدية أيضا. كانت شهرتها تنهار فى وقت كان اقتصاد البلاد فى فى حالة كساد. واستأجرت عبد الوهاب ليس فقط لكى يمثل بل لكى يكمل موسيقى سيد درويش أيضا. يقول النقاد إن عبد الوهاب كتب أغانى جيدة لنفسه وأخرى ليست جيدة لمنيرة المهدية، فقد كانت تلك المسرحية بداية نهايتها وبداية انطلاقه.

٢٢ - أعاد عبد الوهاب القصة مرة أخرى على نصار ١٩٧٥ ، ولكن القصة وردت فى العدد الثانى لمجلة الاثنين عام ١٩٣٤ ، أى بعد عرض المسرحية بسبع سنوات وذلك لسبب غير معلوم.

٢٣ - نشرت دار الهلال مجلة الاثنين بداية من صيف عام ١٩٣٤ يذكر الطماوى ١٩٩٢ ص ٢١١ أن مجلة الاثنين التى فى عنوانها ازدواجية ربما ترمز لدمج المجلتين السابقتين لدار الهلال وهما مجلة الكواكب الفنية التى نشرت من عام ١٩٢٣ إلى ١٩٣٤ ومجلة الفكاهة التى نشرت من عام ١٩٢٦ إلى ١٩٣٤ .

٢٤ - يذكر راسى أن مثل تلك النظرات كانت شائعة فى العشرينيات من القرن العشرين ، ولكنها كانت تواجه بكتابات المحافظين الذين كانوا يرفضون تقليد الموسيقى الغربية. ولكن راسى ١٩٧٧ يشير إلى تدنى الموسيقى العربية وهو رأى اشتركت فيه المقالات الصحفية.

٢٥ - قلدت الجماهير تسريحات شعر عبد الوهاب وخاصة سوالفه كما يقلد الناس نجوم الغناء فى أمريكا، انظر كريم ١٩٧٢ ص ٦٩-٧٠ . وانظر أيضا العدد الثانى من مجلة الاثنين فى أغسطس عام ١٩٣٤ . تجد فى هذا العدد كتابات عن تسريحة شعر عبد الوهاب وقيمتها فى صنع أفلامه.

٢٦ - يذكر عوض أنه بينما كان عبد الوهاب وشوقى فى قلب الحياد البوهيمية فى باريس فى العشرينيات ولكنه يشير سريعا إلى جهودهما الكبيرة فى البحث عن مطاعم الأكل المصرى التقليدى فى باريس ليأكلا الفول والملوخية.

٢٧ - أحد معانى البربرى هى العبد الأفريقى الأسود، ولكن لا شيء فى الكسار بربرى على الإطلاق. كان الممثل والشخصية التى يمثلها نوبيين. يظهر الكسار فى العدد التاسع من مجلة الاثنين فى عام ١٩٣٤ فى زى نوبى غير واضح تماما ولكنه يشبه الزى الفرعونى نسبيا. ودرجة الأفريقية التى يلحقها المصريون بالنوبيين والسودانيين فيها كلام وخلاف. فى بعض الأحيان كانت تتم الإشارة لسواد الأفارقة كما هو الحال فى مجلة

الاثنين فى عددها التاسع فى أغسطس عام ١٩٣٤ على الغلاف الداخلي، حيث ظهرت صورة الكسار فى شكله الغامق وهو يرتدى الزى النوبي. والتعليق أسفل الصورة يقول "اختار القيام بدور البربرى لأنن نعيش فى عصر يسود الوجه"، وفى غالب الأحيان لم تكن هناك إشارات جيدة للنوبيين فى مجلة الاثنين. وكثيرا ما كانت المجلة تحمل صورة كاريكاتورية مضخمة للأفارقة والنوبيين، ففى العدد السادس هناك صورة لرجل أسود فاحم السواد، وفى غلاف العدد ٢٧ هناك صورة لمخصى أفريقي. وفى العدد الرابع كان هناك مقال ساخر عن محجوب ثابت الذى كان يتولى التفاوض بشأن العلاقات بين مصر والسودان وبريطانيا. تصور المقال أن ثابت متزوج من سيدة سودانية قبيحة ومتخلفة. مع المقال كان هناك رسم كاريكاتورى عن سيدة عارية الصدر ترتدى جونلة من أوراق النباتات وترقص على الشاطئ وبجوارها محجوب ثابت. من الواضح أن التصور العام عن الأفارقة كان أنهم متخلفون وأن السودانيين أفارقة، مثلما كان البريطانيون يتصورون. ولكنه ليس من الواضح انتماء النوبيين لمصر أو للسودان فى هذا التصور النمطي.

٢٨ - بعد مرور العام الأول لم تعد مجلة الاثنين متوازنة فى تقديمها لمسيرة الفلكلور للحداثة. فقد أصبحت موضوعات رسومات الأغلفة أكثر تنوعا، كما أصبحت محتويات الغلافين من الداخل. ومع ذلك فإن الغلاف الخلفى كانت تحتله دائما صورة ممثلة أجنبية. وفى أواخر عام ١٩٣٨ مثلا بدلا من الرسومات على الأغلفة كانت هناك صور الأسرة الحاكمة فى مصر كما كانت هناك صور لأسر حاكمة من الخارج كإيران وبريطانيا.

٢٩ - كان ساعتها مطعما قاهريا مشهورا يرتاده المثقفون والشخصيات المهمة، ولكنه الآن ليس فى مكان عال.

٣٠ - كان أباظا رئيس تحرير المصور من عام ١٩٢٤ حتى ١٩٢٦ ، انظر الطماوى ١٩٩٢ ص٢٠٨ . مثل الاثنين، كانت المصور تصدر عن دار الهلال.

٣١ - كانت الشركة مملوكة لأسرة لبنانية يذكر منها كريم رئيسى وجبران بيضا.

٣٢ - فى هذا المشهد يكون عبد الوهاب قد فرغ لتوه من تعارك مع ليلى مراد ويتحول المشهد حين يغنى من غرفة تملؤها نساء حسناوات لما يتصور هو أنه غرفة فارغة.

٣٣ - قصة الوردة البيضاء كتبتها لجنة من محمد متولى ومحمد كريم وتوفيق المردينلى وسليمان نجيب ومحمد عبد الوهاب. ولكن الكتابة على الفيلم تقول إنه قصة مصرية كتبها محمد متولى وطوعها للشاشة محمد كريم. أما الحوار فقد عزى لسليمان نجيب والمردينلي.

٣٤ - كل من فيلمى "لاشين" ١٩٣٨ و"العزيمة" ١٩٣٩ يحتويان على مجموعات هارمونية من تأليف رجل مصرى اسمه عبد الحميد عبد الرحمن. يقول راسى ١٩٧٧ ص٦٢-٦٤ إن الآلات الغربية المعتدلة كالبيانة والأوكورديون كانت مستخدمة فى الموسيقى المصرية من مطلع القرن العشرين، وإن فرق الموسيقى العسكرية طوعت الموسيقى المحلية لنغماتها الخاصة. يقول راسى أيضا إنه مع أن تلك الآلات لم تكن مستخدمة استخداما هارمونيا إلا أنها كانت موجودة على الساحة الموسيقية وإن تعود الموسيقيين المصريين على استخدامها قد مهد الطريق للموسيقى الهارمونية.

٣٥ - فكرة أن عبد الوهاب كان يحاول أن يجعل من التخت فرقة موسيقية متكاملة بدلا من كونها مجرد خلفية للمغنى الفردى فكرة تتفق مع كلام عبد الوهاب نفسه فى مجلة الاثنين عام ١٩٣٨ .

٣٦ – انظر على سبيل المثال كلام راسي عن التنوع اللحني في الموسيقى المصرية المسجلة بين عامي ١٩٠٤ ١٩٢٣ . في الموسيقى المبكرة كانت الآلات المصاحبة ترد على الآلة السوليست بتكرار نفس الجملة الموسيقية ولكن أصول الموسيقى التقليدية منحتهم قدرا كبيرا من الحرية لتقديم تنويعات على الجمل اللحنية. أما في التسجيلات المتأخرة فإن النسيج الموسيقي كان أكثر ثباتا وكانت الآلات المصاحبة تكرر حرفيا نص السوليست على حساب تنوع الموسيقى التقليدية، انظر راسي ١٩٧٧ ص٢٨٦–٢٩٠ .

٣٧ – في بعض الأحيان كان المؤلفون الموسيقيون يعيدون توزيع موسيقى عبد الوهاب بالهارموني، ففي فيلم "ألمظ وعبده الحامولي" الذي أنتج عام ١٩٦٢ أعيد توزيع بعض الأغاني التي قيل إن عبد الوهاب قد لحنها سلفا . كان علي إسماعيل هة الموزع وقد بدأ عمله في التوزيع الهارموني في الخمسينات وعمل في توزيع موسيقى الأفلام في الستينيات.

٣٨ – يقدم دانيالسون ١٩٩١ وصفا جيدا للموسيقى والثقافة الموسيقية في مصر من مطلع القرن العشرين وحتى سبعينياته من خلال الكتابة عن أم كلثوم منافسة عبد الوهاب.

الخطاب القومي الكلاسيكي المهيض

١ – تضمنت أعمال كمال سليم فيلم "وراء الستار" ١٩٣٧ و"العزيمة" ١٩٣٩ و"إلى الأبد" ١٩٤١ و"أحلام الشباب" ١٩٤٢ و"البؤساء" ١٩٤٣ و"قضية اليوم" ١٩٤٣ و"حنان" ١٩٤٤ و"شهداء الغرام" ١٩٤٤ و"المظاهر" ١٩٤٥ و"ليلة الجمعة"١٩٤٥ . ويدعي محمد السيد شوشة ١٩٥٧ ص١١ أن كمال سليم قد ساهم في إخراج فيلم "قصة غرام" ١٩٤٥ مع محمد عبد الجواد.

٢ – ربما كان المدخل لهذا المشهد بالنسبة للمشاهد العادي من غير الطبقة المتوسطة هو أن القطة كانت من سلالة نقية وليست من البلدي الهجين. لأنه لو أن توجهات الثلاثينيات كتوجهات اليوم ، فالقطط البلدية شر كبير وإن كانت موجودة فقط لتحمي الناس من شر الفئران الأكبر الناس الذين يتقززون من منظر القطط البلدية غالبا ما يحبون النوم بجوار القطط السيامية.

٣ – لم تكن سميرة خلوصي اختيار محمد كريم الأول لدور رجاء بل وقع اختياره على نجلاء عبده التي أصابها التيفود في المراحل المبكرة من تصوير المشاهد الخارجية في مصر وبعد الإعلان عن بديل تقدمت دولت أبيض التي لعبت دور أم يجاء في الفيلم باقتراح سميرة خلوصي التي كانت ساعتها في السادسة عشرة من عمرها. أصرت أم سميرة التي كانت سيدة فرنسية أن يكون أجر ابنتها مشتملا على الملابس، فوافق محمد كريم. ولكن الفتاة ظهرت على الاستوديو بملابس رخيصة جدا فاضطر كريم أن يعيد تلبيسها من جديد، انظر كريم ١٩٧٣ .

٤ – بالإضافة إلى الوردة البيضاء ١٩٣٣ ، مثل عبد الوهاب في فيلم "دموع الحب" عام ١٩٣٥ وفيلم "يحيى الحب" ١٩٣٨ و"يوم سعيد" ١٩٤٠ و"ممنوع الحب" ١٩٤٢ و"رصاصة في القلب" ١٩٤٤ و"أنا لست ملاكا" ١٩٤٦ . وظهر في فيلمين آخرين كمغني فقط وهما "غزل البنات" عام ١٩٤٩ من إخراج أنور وجدي، وفيلم "منتهى الفرح" ١٩٦٣ من إخراج محمد سالم.

٥ – يقول حواس إن المجتمع المصري في الفترة ما بين العشرينيات والخمسينيات كانت مقسمة بين

الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة. والرابط الوحيد بينهما هو حاجة المخرجين والمنتجين لتسويق أفلامهم فى سياقات ثقافية مختلفة كل الاختلاف عن سياقات ثقافتهم. كانت الثقافة الرفيعة بدورها منقسمة لقسمين الأول هو الرافض للأفلام رفضا مبدئيا كالمؤسسات الدينية والتقليديين، والثانى هو الاتجاه الإصلاحى الذى كان يرفض التقليدية وإصلاحاتها ويرمى لمستقبل أفضل وأكثر تنوعا. انظر حواس ١٩٨٦ ص ١٤٦ . يعنى هذا أن المخرجين كانوا مضطرين للتوجه للغرب بحثا عن الإلهام. وفى كل المقال يدعى حواس أن أحسن الأفلام الأولى كانت جمعا ساذجا بين الوافد والمحلى مما يجعل أكثر أفلام الحقبة جدة وهو "العزيمة" فيلما رومانسيا وليس فلكلوريا.

٦ – فى باقى أفلام عبد الوهاب كان هناك إحساس بالرجل العصامى حتى لو كان أرستقراطيا. ففى فيلم "يحيى الحب" ظهر كموظف فى بنك يعمل فقط لأنه يريد أن يقدره الناس لشخصه فقط. وفى فيلم "ممنوع الحب" ينتحر اجتماعيا مع الفتاة التى يحبها عندما يتزوجان دون رغبة أسرتيهما الإقطاعيتين ويتخليا عن حياتهما الأرستقراطية فى سبيل حياة الطبقة المتوسطة. يتضح ذلك من خلال الأغنية التى يغنيها هو ورجاء عبده بينا يرتدى مريلة ويعد الغداء.

٧ – ربما يكون إسماعيل بك يعمل فى وزارة العدل بما أنه قاضٍ . ولكن كلمة ديوان تشير إلى مكتب حكومى آخر.

٨ – المهر ما يقدمه العريس من مال للعروس قبل الزواج .

٩ – كان تقديم ابن البلد قاصر على الكوميديا من أمثال كشكش بيه لنجيب الريحانى والبربرى لعلى الكسار. وغادة ما كان ابن البلد ضحية السخرية التى لا تنبع من الحياة فى المناطق الشعبية بل من تعريض ابن البلد لمواقف حديثة. ففى فيلم "سلفنى تلاتة جنيه" الذى أخرجه توجو مزراحى عام ١٩٣٩ كان البربرى يعمل بوابا لمدرسة ولكنه أفلح فى أن يعين نفسه مساعدا لطبيب أسنان عندما يخرج الطبيب لزيارة عشيقته فى منتصف النهار يعمل هو فى مكانه ويفزع الزبائن لدرجة أنه يخلع أسنان أحدهم كلها بكماشته.

١٠ – بدأت فاطمة رشدى عملها فى فرقة رمسيس المسرحية التى أسسها يوسف وهبى وانفصلت مع زوجها عزيز عيد عام ١٩٢٧ عن الفرقة ليكونا فرقتهما الخاصة. وكان فيلم العزيمة رابع فيلم لها وأخرجت أيضا فيلما عام ١٩٣٣ تحت اسم "الزواج"

١١ – حكى مشاهد الفيلم من العرض المسجل.

١٢ – نداء بائع الفطير التقليدى هو "غير ريقك" .

١٣ – انظر الناص .

١٤ – "سي" سابقة للنداء وتقال للرجال ويستخدمها أبناء الطبقات الدنيا.

١٥ – من اللطيف أن نعرف أن دور "نزيه باشا" قام به زكى رستم الذى لعب دور "شفيق" فى "الوردة البيضاء".

١٦ – المشاهد المحكية مأخوذة من النص المنشور للفيلم عام ١٩٧٥ .

١٧ – فى الفيلم يجلس أصدقاء عدلى على طاولة بينما يذهب ومحمد للبار.

١٨ – فى النص المكتوب اسم الراقصة شارلوت وليس رجينا.

١٩ – استخدم أصدقاء عدلى لفظة سى مع محمد للسخرية والحك من المكانة. ولكن تلك التسمية زادت فى معانيها القبيحة فى الستينيات عندما قرنت بشخصية لفيلم من أفلام نجيب محفوظ وهى شخصية سى السيد أحمد عبد الجواد الذى كان محافظا منافقا.

٢٠ – من المفروض أن يهنئ أصدقاء عدلى محمدا وليس أنفسهم ولكنهم يفعلون ذلك سخرية منه أيضا.

٢١ – هنا يظهر ترفع الأصدقاء أكثر .

٢٢ – تستمر سخريتهم أكثر وأكثر.

٢٣ – انظر الفيلم فى حديث الأصدقاء فى البار .

٢٤ – الكثير من الأفلام المصرية السابقة تعرضت لموضوع الإنسان المصرى والحداثة ولكنها جميعا لم تقترب من تقنية "العزيمة" الطبيعية. انظر مثلا فيلم ليلى الذى أخرجه داوود عرفى عام ١٩٣٧ وفيلم "سلامة فى خير" الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٣٧ وفيلم "يحى الحب" الذى أخرجه محمد كريم عام ١٩٣٨ وفيلم "الدكتور" الذى أخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٣٩ .

٢٥ – انظر فيلم العزيمة فى حديث التهنئة مع السيدات جميعا.

٢٦ – انظر نفس مشهد التهنئة.

٢٧ – فى نفس المشهد هناك اختلاف بين نص الفيلم المكتوب والنص على الشاشة ففى نص الشاشة يقال "الغرب بيساعدوا بعض". وهو معناً يتسق مع كلام "أم فردوس" التى كانت تحاول لفت الانتباه لابنتها.

٢٨ – انظر نفس المشهد.

٢٩ – انظر نفس المشهد

٣٠ – حديث فردوس مع أمها هنا ما هو إلا بيان لحقدها على فاطمة لما أصابها من سعد. فى الفيلم بعد ذلك يتحول الحقد لعمل شرير عندما يتآمر الجميع على تعريف فاطمة بعمل محمد الجديد كبائع فى محل بدلا من وظيفته التى طرد منها.

٣١ – انظر مشهد التهنئة.

٣٢ – انظر نفس المشهد وخاصة محاولات السيدات عرض بناتهن على أم محمد كشريكات حياة فى كفاءة فاطمة.

٣٣ – هناك اختلاف بين سيناريو المشهد والمشهد الممثل فعلا فى أن السيدة لا تدخل البيت ولكنها تقف على مدخله فقط.

٣٤ – انظر المشهد

٣٥ – السيدة التركية فى هذا المشهد تتكلم عربية سليمة جدا ولكنها ملكونة. وهى أيضا تضيف لها بعض الكليشيهات التركية، ولكن كلامها عامة كلام مسجوع.

٣٦ - انظر آخر المشهد حيث تنسل فاطمة لتقابل محمدا.

٣٧ - فى أواخر الفيلم تلعب فردوس دورا هاما فى كشف محمد أمام زوجته مدفوعة بتدبير الجزار الحاقد على هذا الزواج.

٣٨ - يعد فيلم "العزيمة" مثلا حسنا على الموضوعات العامة فى الكثير من الأفلام المصرية فدائما هناك موضوع الحب الحداثى فى مواجهة التقاليد المحافظة، وهو موضوع دائم التكرر فى أفلام كثيرة. بالرغم من أن الفكر الحداثى يقوم على أن التقاليد تقدم بعض المرونة بدون التنازل عن الأصالة، ولكن التفاصيل المعقدة لقصة الحب تكون دائما مادة خصبة لصنع الأفلام. ففى فيلم "إنذار بالطاعة" الذى أخرجه عاطف الطيب عام ١٩٩٣ يواجه الشاب مشاكل كبيرة جدا لكى يتزوج من الفتاة التى يحبها وتحبه، أكثر من تلك المشاكل التى رصدها فيلم العزيمة.

٣٩ - فى هذا المشهد يغنى عبد الوهاب "جفنه علم الغزل". الأغنية منقطعة وغير واضحة لأنها أقحمت على الفيلم فى مرحلة لاحقة على التمثيل، انثى محمد كريم ١٩٧٢ . يصف كريم الصعوبات التى واجهها فى توفيق الصوت مع حركة الشفاة بالتفصيل وقال إنه أول من تعامل مع الموضوع فى مصر، ولكنها ليست نتيجة سليمة حيث أن رينيه كلير كان يتعامل مع نفس التقنية فى الثلاثينات. وقد قدم وصفا أكثر واقعية، انظر دال ١٩٨٦ .

٤٠ - وصف "المطرب النابغ" وصف تلقاه عبد الوهاب كثيرا فى السير التى كتبت عنه فى أواخر حياته بينما كان الوضع فى الثلاثينيات مختلفا حيث كان الوصف ملصقا بمغنين كثيرين

٤١ - الأغنية موجودة فى "عبد الوهاب الممثل" ١٩٩١ ص٦٤ .

٤٢ - عملية تأصيل الفنان العربى تختلف تماما عنها فى الغرب، فالفنان الغربى يحاول أن يصل نفسه ويقدمها على أنه نموذج منفرد فريد. إلفس برسلى مثل جيد على ذلك حيث أنه فى فيلمه الأول يصور نفسه على أنه ثائر لم علاقة له بمن سبقه من الفنانين. لا يوجد فى الفن الغربى إسناد وأصالة قائمة على التراث. فالفنان العربى حلقة جديدة فى نفس السلسلة. ولكن برسلى قدم على أنه فريد ومتوحد باليغم من أنه اقتبس من البلوز وباقى الموسيقى الزنجية الكثير.

٤٣ - عادة ما يعكس النقاد الأجانب آراء النقاد المصريين فيمتدحون العزيمة كثيرا. ويقولون إن السينما المصرية قبل عام ١٩٤٥ سينما أفلام وليست سينما مخرجين أو ممثل عبارة لين. ولكن تلك السينما امتلكت شخصية واحدة فريدة وهى كمال سليم الذى حفر طريقه فى كتابة السيناريو قبل أن يقدم لمصر واحدا من أروع أفلامه الواقعية وهو فيلم "العزيمة"، فى ذلك مالكموس وأرمس ١٩٩١ ، ص ٣٠ .

٤٤ - من بين أفلام ما قبل عام ١٩٥٠ يضع المؤرخون السينمائيون من أمثال أبو شادى ١٩٩٤ ص٥٣-٦٩ فيلم "السوق السوداء" بجوار فيلم "العزيمة". "السوق السوداء" فيلم من إخراج كمال التلمسانى عام ١٩٤٥

٤٥ - الفيلم الوحيد الذى يمكن أن ينافس "العزيمة" فى التقنية فى فترة الثلاثينيات هو فيلم "لاشين" وهو فيلم تدور أحداثه فى العصور الوسطى وأخرجه مخرج ألمانى. ولكنه لا يحمل الرسائل الاجتماعية التى يحملها فيلم "العزيمة" أو حتى "الوردة البيضاء". لم يصل كمال سليم فى أفلامه اللاحقة لمستوى تقنية "العزيمة"

أبدا ففى فيلمه قبل الأخير "ليلة الجمعة" كان العمل عبارة عن كوميديا ساخرة قام بأدائها عدد كبير من النجوم. ولكن ذلك يعنى أن السينما المصرية كانت قد وصلت لمرحلة يمكن فيها للسي

٤٦ - الثلاثية مثل جيد. ففى الفيلمين الأولين ينفصل جيل الشباب عن الجيل السابق باتصاله بالمؤسسات الحديثة وخاصة التعليم.

٤٧ - واحد من عناصر "إشمعنة" عن عبد الوهاب. وهو نمط من السخرية جديد على الثقافة الرفيعة وهو يستخدم دائما تحت اسم القافية.

٤٨ - تمتدح كتب تاريخ السينما المصرية محمد كريم فى الناحية التقنية وتمتدح عبد الوهاب فى تطويعه للغناء المصرى للسيما. بعض المخرجين يمتدح كل الأفلام المبكرة على أنها نزعة مناهضة للاستعمار ولكن تلك المدائح ليست بقلب صاف كامل. انظر فريد ١٩٨٦ .

٤٩ - يقول كريم إن السياسيين نقلوا الفيلم فى ثانى أسبوع للسينمات التى يملكها الأجانب ليحموها من الهجوم. وانتقل الفيلم بعد ذلك لسينما فؤاد التى كان يملكها مجموعة من طلبة مدرسة التجارة وكان من بينهم عبد الله فكرى أباظة الذى عرف عبد الوهاب بمحمد كريم.

٥٠ - يقول توفيق ١٩٦٢ ص٧٢ إن "العزيمة" قد حقق أرباحا خيالية بالنسبة للفترة، وقد بلغت تلك الأرباح حوالى ربع مليون نسمة. ولكن نفس الرقم قد سجل لبعض أفلام عبد الوهاب. ولكنه يتعذر تصديق تلك الأرقام.

التعليق الشعبى والحياة الواقعية

١ - صاحب فيلم "خلى بالك من زوزو" هو حسن الإمام، وهو الذى أخرج عددا من الأفلام المنتشرة المأخوذة عن أعمال لنجيب محفوظ. ذلك بالرغم من أن النقاد أدانوا أسلوب إخراجه. وكاتب السيناريو والحوار هو صلاح جاهين شاعر العامية.

٢ - أم زوزو هى تحية كاريوكا التى كانت راقصة وبطلة سينمائية فى حقبتى الأربعينيات والخمسينيات وزوزو دور لعبته سعاد حسنى بطلة السينما الشاملة فى الستينيات والسبعينيات

٣ - بدأ الطلاب فى تقليد تأسيس أسر طلابية فى عام ١٩٦٨ بعد أن اشتركوا مع العمال فى الثورة على ما كا أسموه بالفساد فى المؤسسات الاجتماعية بعد حرب الأيام الستة. بالرغم من أن الطلاب استغنوا عن مؤسسة الشباب الرسمية ، إلا أن الضغط الحكومى على الطلاب لم ينقطع بل إن قياداتهم كانت دائما رهن الاعتقال كانت الفترة ما بين عامى ١٩٦٨ و١٩٧٢ فترة مضطربة جدا فى التاريخ الطلابى المصرى ، انظر عبد الله ١٩٨٥ ص١٧٦ .

٤ - سمح بالمجلات الطلابية فى جامعة القاهرة عام ١٩٦٨ بعد أن حصل الطلاب الثائرون على بعض التنازلات الحكومية. وليس هناك فى الجامعة الآن مجلات طلابية. انظر فى ذلك عبد الله ١٩٨٥ ص١٥٨

٥ - وقال عبد الله ١٩٨٥ ص١٥٨ إن الصحافة الجامعية أكثر أنوا ع الصحافة حرية فى تلك الفترة، فمن بين التنازلات التى حصل عليها الطلاب كان إزالة الرقابة عن مجلات الحائط.

٦ – فى بداية السبعينات قامت أول حركة إسلامية أيديولوجية فى الجامعات المصرية، فكان الإسلاميون يواجهون الناصريين والشيوعيين على حد السواء. وكان ذلك لمصلحة الحكومة. يجب أن نتذكر أن صلاح جاهين كاتب سيناريو "خلى بالك من زوزو" كان ناصريا يرمى لرصد هذا الموقف المتوتر.

٧ – الملابس فى بداية السبعينيات كانت أكثر غربية وأكثر غريا. كما قالت سيدة: أننا جميعا كنا نرتدى جونلات قصيرة جدا. وهذه السيدة الآن ترتدى الحجاب الإسلامي.

٨ – قام شارع الهرم وملاهيه الليلية فى ما قبل الثورة أيام الاحتلال. وكان مرتبطا بالدعارة الخاصة بالجنود البريطانيين. ولكن شارع محمد على الذى ضم كل العاملين فى اللهو والترفيه فقد كان أكثر احتراما ومحافظة من شارع الهرم كما أنه كان تحت سيطرة عائلات بعينها تفصل بين الرجال والنساء.

٩ – كانت فريدة فهمى بطلة فرقة رقص رضا التى كانت أول محاولة ناجحة لإدخال الرقص الشعبى لمجال الثقافة الرفيعة المصرية.

١٠ – فى السينما المصرية عندما يتم تصوير الإسلاميين يتم ذلك بصورة سيئة. ففى فيلم "ديسكو ديسكو" الذى أخرجته إيناس الدغيدى عام ١٩٩٤ وفيلم "الإرهابي" الذى أخرجه نادر جلال نفس العام يتم تصوير الإسلاميين على أنهم تعوزهم أصول التعليم الأساسية وقادمون من خارج المؤسسات الرسمية الثقافية. الاستثناء من ذلك هو فيلم "أبناء وقتلة" الذى أخرجه عاطف الطيب عام ١٩٨٧ . البطل فى هذا الفيلم رجل متعلم ومن داخل الجامعة المصرية. وفيلم سعد عرفة "الحب قبل الخبز أحيانا" يدعو النساء للحجاب.

١١ – لقد غيرت كل الأسماء والمعلومات المتعلقة بالشخصيات كى أحجب هوية أصحابها.

١٢ – بعد أن انتهى بحثى بعامين اشترت شركة بيتسا هت الأمريكية المقهى ولذلك لم يعد مكانا يرتاده مدرس متواضع الحال كفريد.

١٣ – كلمات الأغنية الأصلية هى "أهواك وأتمنى لو أنساك وأنسى روحى وياك وإن ضاعت يبقى فداك وأرجع تاني".

١٤ – من الممكن أن نقول إن مرتب يصل إلى ٥٠٠ جنيه فى العام قليل جدا بالنسبة لمواطن يعيش فى القاهرة فى أوائل السبعينيات لأن فيلما كـ"شعبان تحت الصفر" يرصد أن موظفا يعيش بمرتب ٢٨ جنيها فى الشهر فى الريف لا يمكنه أن يقابل تكاليف الحياة، فما بالك بالحال فى القاهرة.

١٥ – ٢٠ بالمائة من العينة كانت من غير القادرين على القراءة، بينما وقع حوالى سبعون بالمائة فى ما بين القادرين على القراءة والكتابة وبين خريجى الجامعة. انظر إبراهيم ١٩٨٢ ص٤٣٥

١٦ – نعنى هنا الناس الذين تقع مرتباتهم بين ٢٠٠ و٢٠٠٠ جنيه فى العام. ومرة أخرى لا يمكننا تحديد قوة الـ ٢٠٠ جنيه بدون معرفة ظروف الفرد الحاصل عليها وشبكته الاجتماعية، بينما يصبح من المؤكد أن التعليم ليس ضمانا للارتفاع فى الدخل فحوالى ٦ فى الألف من المتعلمين يحصلون على دخلا يزيد على ٣٠٠٠ جنيها فى العام بينما تتضاءل نسبة الحاصلين على مرتب يزيد على ٥٠٠٠ ، انظر فى ١الك إبراهيم ١٩٨٢ ص٤٣٥ .

١٧ – لا يعنى ذلك أن كل أفلام ما قبل السبعينيات تربط بين التعليم والدخل الكبير. فحتى "العزيمة"

و"السوق السوداء" و"الوردة البيضاء" ترصد متعلمين فى خضم معارك خاصة بهم. ولكنها متفائلة بنصر المتعلمين، ولكن أفلام ما بعد السبعينيات تفقد هذا الأمل.

١٨ – المناحى الخاصة بالتعليم، هناك تنوع كبير بتقدم الأجيال، فبالرغم من أن الأمية كانت موروثة من جيل العينة، إلا أنها لم تنتقل للجيل اللاحق.

١٩ – ظهر الفيلم فى صيف عام ١٩٩٠ من إخراج خيرى بشارة وبطولة أحمد زكي. يقول النقاد إن الفيلم خطوة خاطئة من المخرج ولكن الجمهور أحب الفيلم واختاره أحسن فيلم فى العام، بل وانتشرت قصة شعر الممثل المستقاة من قصة شعر مايك تايسون الملاكم الأمريكي.

٢٠ – السطر يقول "أنا فى الابوريا" وأخبرنى حسين الإمام كاتب الكلمات أن اللابوريا تعنى الحرية.

٢١ – "متبيعش إللى انشبك بك" تشير للفتاة التى أحبت البطل فى بداية الفيلم فى حيه الشعبي.

٢٢ – "الشنجربنجر نو" هى كلمة يقولها صيادو الأسماك فى الإسكندرية فى سياق رقصاتهم الشعبية، أخبرنى بذلك حسين الإمام.

٢٣ – "هجا فيجا" نوع من السجائر المعمرة بالحشيش. أما "البيجا فيدا" فهو نوع من الطيور يقال لها عصفور النيل وهو يأكل فى البارات الفقيرة والموالد.

٢٤ – يقول الإمام إن "كلتش" تعنى فقدان الهدف.

٢٥ – يشرح دانيالسون ١٩٩١ ص٢١٣–٢١ ظروف تعاون عبد الوهاب وأم كلثوم فى أغنية "إنتا عمري" قائلا إنها كانت بداية تعاون بينهما استمر لعشر أغنيات. بالرغم من أن الأغنية ظلت واحدة من أشهر تسجيلات أم كلثوم إلا أن بعض النقاد والملحنين ينظرون لها على أنها حديثة أكثر من اللازم.

٢٦ – من المترددات الكثيرة فى الفيلم استخدام عبارة "يلعب بالفلوس" للدلالة على القمار ولكن المهم فى المسألة هو أن الأغنياء لا يهتمون ماذا يفعلون بالمال طالما أنهم يتسلون.

٢٧ – كان حسين الإمام كاتب كلمات أغنية كابوريا كما كان المنتج أيضا. وقال لى فى يوليو عام ١٩٩٤ إنه كان يفضل أن يحتفظ هدهد بالمال فى نهاية الفيلم ولكن المخرج اختار تلك النهاية.

٢٨ – حسين الإمام هو ابن حسن الإمام مخرج "خلى بالك من زوزو". كان حسين الإمام موسيقيا فى الأصل وقضى بعض سنوات من حياته فى شيكاجو يعلم الجيتار. وهو الذى لعب الجيتار فى الفيلم ومثل دور سليمان بك وهو زوج سحر رامى التى قامت بدور حورية.

٢٩ – اعترف المخرج بشارة نفسه فى أحد الملتقيات التى عقدت على هامش أحد المؤتمرات السينمائية عام ١٩٩١ إن وضع حلبات الملاكمة فى الحى الشعبى مجرد اختراع.

٣٠ – نسخة الكاسيت التى نزلت فى الأسواق لأغانى الفيلم غناها حسين الإمام بدلا من أحمد زكى لأنه عضو فى نقابة الموسيقيين.

٣١ – فى عام ١٩٩٣ حتل الحكومة سوق الأزباكية للتمهيد لمترو الأنفاق ولكن عربات بيع أشرطة الكاسيت توزعت وذهب بعضها لما هو خلف محطة العتبة. ولكن جو المكان القديم ذهب مرة وللأبد.

٣٢ – حلى لو استطاع الإنسان أن يشترى حريته من الخدمة العسكرية، وأنا لم أر شخصاً فعل ذلك، فإن الأمر سيشكل عقدة فى مستقبله كله ونشاطه الاجتماعي. ولكن العلاقات الأسرية قد تسهل على المجند ظروف إقامته فى الجيش

٣٣ – كان سلماوى هو مدير التحرير للجريدة الإنجليزية ولكن المشروع كان قد بدأ قبل ذلك بشهور تحت إدارة شخص آخر.

٣٤ – لا يعنى ذلك أن المصريين لا يتعلمون اللغة الإنجليزية بل فى الواقع هناك جوع لذلك والدليل هو وجود المدارس الأجنبية فى مصر بكثرة. ومحاولة الأهرام بناء هذه الجريدة يعنى محاولاتها للحاق بركب العولمة الذى يكرس التعبير باللغة الإنجليزية.

٣٥ – من منشوراته كتاب "فى الناصرية" دار ألف عام ١٩٨٤، و"قوت علينا بكرة" من دار الوفاء بالقاهرة عام ١٩٨٣ . ومسرحية "سالومي" عن دار ألف بالقاهرة عام ١٩٨٦ .

٣٦ – قبل صدور العدد الأول فى ٢٨ فبراير عام ١٩٩٠ عدت للرياضة بشكل مؤقت لأن صوفى كانت ستغيب فى بطولة العالم للسباحة بأستراليا.

٣٧ – الأوبرا القديمة التى بنيت للاحتفال بتدشين قناة السويس احترقت عام سبعين فى ظروف غامضة. ومكانها الآن هو جراش الأوبرا. الأوبرا الجديدة فى الجزيرة.

٣٨ – معظم تذاكر الأوبرا غالية على معظم المصريين، وإن كان سعر التذكرة يعتمد على نوع العرض إلا أن التذاكر تتراوح ما بين عشرة وخمسين جنيها.

٣٩ – عندما عدت لمصر مرة أخرى فى عام ١٩٩٣ وجدت سلماوى يعمل فى مشروع آخر وهو الأهرام الفرنسي، كما وجدت أن محمد شبل قد انضم للأهرام الإنجليزى مرة أخرى ولكنه كان مهتما بكتابة مقالات عن الثقافة الرفيعة وخاصة عن يوسف شاهين الذى كانت أفلامه عن السيرة الذاتية تروق للنقاد والمثقفين ولكن ليس للشعب، وكان شاهين فى تلك الفترة يعد فيلما تسجيليا عن جماهير الشعب المصري.

٤٠ – من مناصب مرسى سعد الدين العمل كمستشار ثقافى لمصر فى ألمانيا الشرقية ورئيس للمجلس الأعلى للفنون، ورقيب على المطبوعات الأجنبية، ووسكرتير عام منظمة التضامن الأفرو آسيوي.

٤١ – للمزيد من المعلومات عن فترة العشرينات التى أقيم فيها تمثال نهضة مصر، انظر جرشونى وجاكوسكى ١٩٨٦ ص١٨٦–٩٠ .

٤٢ – قبل صدور الأعداد الأولى من الجريدة بدأنا صفحة تحليلات وكانت كل مقالاتها من المجلات والصحف التابعة للأهرام. ولكن هدف تحقيق كتابة الأهرام الإنجليزى لمقالاته كلها بنفسه قد تم عندما زرت مصر عام ١٩٩٤ .

السوقية

١ – يدعى بهاء طاهر أن المسرح الجاد بدأ فى الزوال بحلول أواخر الستينيات وحل محله المسرح التجارى، انظر ألين ١٩٧٩ ص١٢٦ . وضع المسرح التجارى فى دور الشرير فى هذه المعادلة يعين أن المسرح

الحكومى من القطاع العام هو البطل الطيب. ويقول ألين أنه فى الفترة ما بين ١٩٥٢ وأواخر الستينيات ازدهر المسرح الجاد وارتفع اهتمام الدولة بدعم الفنون. يقول ألين إن النتيجة هى خلق لغة مسرحية قادرة على الوصل بين العامية والفصحى. وتوجد نفس نزعة الحنين تلك فى الإنتاج السينمائى. ولكن بحلول أواخر الستينيات انزوى الإنتاج الحكومى وحل محله القطاع الخاص.

٢ – الكاتب على سالم واحد من الكتاب الجادين، انظر ألين ١٩٧٩ ص١٠٦-٧ ، ويتجاهل معظم الأكاديميين المؤلفين الآخرين على أنهم تجاريون.

٣ – عرفت أنه قد تم عرض المسرحية كلها فى التليفزيون عام ١٩٩١ فى رمضان، وهو أمر نادر أن يحدث بالرغم من أن الأفلام والمسرحيات المشهورة كانت دائما ما تعرض فى هذا الشهر.

٤ – أحمد زكى لعب دور الطالب أحمد فى المسرحية وهو أول دور مهم له، وهو أيضا هدهد بطل "كابوريا".

٥ – كان الفريق مكونا من عادل إمام وأحمد زكى وسعيد صالح ويونس شلبى وهادى الجيار وعبد المنعم مدبولى وحسن مصطفى وعبد الله فرغلي. لعب عبد المنعم مدبولى وحسن مصطفى دور الناظر وحل الثانى محل الأول بعد الموسم الأول للعرض. كما لعب عبد الله فرغلى وحسن مصطفى دور المدرس الفاشل. كل من مدبولى وحسن مصطفى وسهير البابلى وعبد الله فرغلى كانوا ممثلين مشهورين فى المسرح ولكنهم لم يكونوا كذلك فى السينما. أما الممثلون الشبان الذين لعبوا دور الطلاب فكانوا جددا. ولكن عادل إمام أصبح أشهر ممثل فى مصر وبرع فى الكوميديا كما لحق به أحمد زكي، إلا أنه احتاج وقتا أطول من إمام ليصل لقمته تلك.

٦ – هذا هو التوجه العام ناحية المسرح التجارى والذى نقله المعـــلقون الغربيون، انظر ألين ١٩٧٩ ص ١٢٥-١٢٩ .

٧ – من الواضح أن المسرحية كانت فرعا من تحرك جديد ناحية التعبير عن الثقافة الجماهيرية بشكل تغيب فيه المؤسسات الحكومية والقطاع العام من زاوية الإنتاج. ففى عام ١٩٦٩ تم إنتاج فيلم "البسطجي" لحسين كمال حيث يفشل الموظف الحكومى فى تحديث القرية التى ذهب يعمل فيها. يحدث نفس الشيء ونفس الرسالة فى فيلم "يوميات نائب فى الأرياف" الذى أخرجه توفيق صالح وفيلم "الحرام" الذى أخرجه هنرى بركات عام ١٩٦٥ لقد كانت تلك الأفلام متشائمة بخصوص تحديث القطاع الريفى من المجتمع. ولكن أى من هذه الأفلام لم يقترب من درجة الهدوم التى قام بها عرض مسرحية "مدرسة المشاغبين" وليس نصها على المؤسسة الرسمية.

٨ – كان عادل إمام الفنان التمثيلى الوحيد الذى اشترك فى تشييع جنازة فرج فودة المناهض للإسلاميين ، كما كان الوحيد الذى مثّل فيلما بهذا الصدد وأخرجه له نادر جلال واستقبلت الحكومة هذا الفيلم بكل الترحيب.

٩ – قال لى كاتب الكلمات إن هذا السطر مقصود به أغنيتان من الأغانى الحديثة الراقصة ، ولكنه لم يذكر من المغنيان.

١٠ – التعبير هو "الأنف الدايب".

١١ - يحاول اجتذاب انتباه الفتاة باستخدام "هس بس"

١٢ - لتحليل جديد ومطول عن "سوبرماركت" انظر أرمبروست ١٩٩٥ .

١٣ - المجلة الخاصة "فن" كانت تنشر نقدا للموسيقى والغناء وكانت تكرر نفس وجهات النظر المعروفة عن المغنين الحداثيين وترفع من شأن التقليديين من أمثال عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم. وهى ترفض كل من يستخدم الآلات الموسيقية الحديثة الغربية وتضمهم لفريق "الموجة الهابطة" أو الموجة الجديدة".

١٤ - نوع آخر من تصنيف الموسيقى فى ما بعد السبعينيات وما بعد عبد الحليم وعبد الوهاب وأم كلثوم هو تصنيف الموسيقى على أنها موسيقى الجيل فى مقابل الموسيقى الشعبية، مع كل الغموض القائم فى كلمة "شعبي" موسيقى الجيل تتجه ناحية الآلات الغربية أكثر من الموسيقى الشعبية التى تستلهم الفلكلور. ولكن الحياة العادية تعوم الفوارق بين التصنيفين. ولكننا نجد أغنية كـ"إيه الحكاية" أغنية شعبية بينما أغنية "الأستاذ" أغنية من أغانى الجيل بسبب الآلات الإلكترونية فيها. ولكنهما يحتلان نفس المكان فى مقابل المؤسسة الرسمية.

١٥ - واحد من أشهر هؤلاء المغنين هو محمد منير، وهو يستخدم تيمات فلكلورية ولكنه أقرب للمؤسسة الرسمية من عدوية. ولكن الكثير من المعجبين اشتكوا أنه يبتعد عن جذوره الصعيدية.

١٦ - يتوافد الناس من عموم مصر على مولد الحسين والسيدة زينب ويصل عددهم للملايين فى بعض الأحيان ويخرج الموقف عن السيطرة لأن الشباب يكونون عصابات وحوائط بشرية يتحركون من خلالها.

١٧ - فى الاصطوانة المدمجة التى أنتجت لعدوية فى اليونان تحت اسم "عدويات" كانت الكلمة "بلدي" بدلا من "ولدي" فى التسجيل القاهرى الذى كان أكثر سرعة وتعقيدا فى نطق الكلمات. النسخة اليونانية أبطأ وأسهل فى الفهم

١٨ - تدعى مجلة السينما والناس فى عددها ٢٤٤ الصادر فى صيف ١٩٩١ أن شريط "عدوية ٩١" أكثر الأشرطة بيعا فى هذا العام. ولكننا لا يمكن أن نثق فى تلك الأرقام لعدم توفر مصدر موثوق به ولكن يمكننا أن نقول إن الشريط كان ناجحا والدليل على ذلك سهولة تذكر الناس لأسماء الأغنيات الموجودة على الشريط.

١٩ - كان محمد منير مثل هانى شنودة من من ساهموا فى نشر الموسيقى الغربية الشرقية الحديثة

٢٠ - يؤكد هانى شنودة أن "مولد وصاحبه غايب" آلمت الحكومة لأنها عكست صوتد مجتمع غير خاضع لسيطرة الدولة بشكل كلي. ويقول أيضا إن "زحمة يا دنيا" أول أغنية محترمة لعدوية لأنها خرجت به من الدائرة المغلقة للأفراح التى كان يغنى فيها والملاهى الليلية التى انتشر من خلالها

٢١ - أثارت "من غير ليه" قلقا عندما أصدر أحد شيوخ الأزهر فتوى بأنها تحتوى على عنصر شكر بالله.

٢٢ - غنى عبد الوهاب فى فيلم "غزل البنات" عام ١٩٤٩ ولم يمثل. أخرج الفيلم أنور وجدى وكانت الأغنية فى منتصف الفيلم.

٢٣ - كانت فكرة ناصر أن الأسماء هى بناء لتاريخ معقد للقصيدة

٢٤ - "مائة عام من التنوير" هى عمل نشرته الحكومة وهو من إبداع الفنان المعاصر صلاح عنانى الذى يدير مركز الغورى للفنون. بالرغم من كل ذلك فإن بعض النقاد رأوا فى رسومه بعض السخرية والاحتجاج.

٢٥ - من بينهم يوسف إدريس ونجيب محفوظ ويحيى حقى وتوفيق الحكيم وطه حسين وعباس العقاد. لم يكن الكتاب مرسومين بحسب انتمائهم للكتابة بالفصحى، فحقى وإدريس مشهوران بالكتابة بالعامية أكثر من محفوظ. ولكنهم جميعا كانوا مختلفين عن العاميين الحقيقيين لأنهم يستلهمون الفن الكلاسيكى القديم أو الغربى الوافد أكثر من التراثى الشعبي.

٢٦ - هناك تمثال لمحمد على فى الإسكندرية وآخر فى ميدان الأوبرا فى القاهرة ، ولكنه يشبه إبراهيم باشا ابن محمد على.

٢٧ - عرفت أن كل الشخوص فى الصور تمثل شخصيات حقيقية حتى الفلاحين والشيوخ فى الخلفية.

٢٨ - هذا لا يعنى أن كل المفكرين الحداثيين فى مصر لهم نفس المنظور، فكما كان الحال فى الحداثة الغربية فإن المصريين يتمتعون بتنوع كبير فى الفكر والممارسات الحداثية. ولكننى أتكلم هنا عن الذين يحاولون تقديم الحداثة من خلال المؤسسة التعليمية والثقافة الجماهيرية. أجندة هذا النوع من التفكير هى المثل التى تحاول الثقافة الجماهيرية أن تناهضها من خلال معارضتها للمفاهيم الرسمية للحداثة.

٢٩ - يدلل أندرسن ١٩٩١ على وجود أنساق زمن متوازية باستخدام رسم هولندى من العصور الوسطى حيث يركع رجل أمام صورة العذراء، وبالتالى يخلق وجودا زمنيا لعصر فى عصر آخر، وخاصة فى وجود الرعاة فى الصورة.

٣٠ - يقول أنج ١٩٨٩ ، ص١٠٦ . إن بعض الناس يعترفون بأنهم يستهلكون برامج التلفيزون والأغانى الهابطة ليحسوا بعلوهم عليها، بينما يرفضها الآخرون صراحة أو فى محافلهم الاجتماعية فقط.

٣١ - مسلسل "رأفت الهجان" مأخوذ عن قصة حقيقية لجاسوس مصرى فى إسرائيل أذيع على مدى أجزاء فى شهر رمضان من كل عام، وكان الجزء الأول أكثر شهرة من باقى الأجزاء لقوته الفنية. للمزيد عن هذا المسلسل انظر أبو اللغد ١٩٩٣ .

٣٢ - "أولاد الذوات" و"أولاد الفقراء" مسرحيتان كتبهما يوسف وهبى ومثلتهما فرقته. كان وهبى بطل المسرحيتين بطبيعة الحال. ونقلت قصة "أبناء الذوات" لفيلم عام ١٩٣٣ تحت نفس الاسم وأخرجه محمد كريم وقام بالبطولة فيه يوسف وهبي. وكان هذا أول فيلم مصرى ناطق.

٣٣ - بالرغم من أن هذا الحدث أهان يوسف وهبى بعض الشيء إلا أنه لم يكن مطرودا من المؤسسة الرسمية بالكلية. فقد كان موجودا فى لوحة "مائة عام من التنوير" فى مكان الصدارة بين الممثلين الآخرين زكى طليمات ونجيب الريحاني.

٣٤ - ذكر يوسف وهبى أسماء المؤسسين للفرقة فى الجزء الأول من مذكراته التى نشرها عام ١٩٧٣ . أكثرهم أصبح مشهورا بعد ذلك فى مجال السينما والمسرح.

٣٥ - الأعداد المبكرة من روزا اليوسف كانت تنشر الكثير عن نشاط فرقة رمسيس حتى إن المقالات كانت تنزع ناحية التشهير فى بعض الأحيان. وكانت فاطمة رشدى هدف هذا التشهير فى الكثير من الأحيان.

تذكر مقالة فى عدد العاشر من نوفمبر عام ١٩٧٢ إن رشدى وزوجها عزيز عيد كانا فى أحد الشركات بينما طلب الزوج من الزوجة سيجارة فاقترضت هى جنيها من صاحب الشركة وأعطته له وقالت إنها ذاهبة للغداء مع إلى صاحب الشركة وحدها دون زوجها مما دفعه للبكاء. لا تختلف نسخة فاطمة رشدى عن نسخة روزا اليوسف بشأن علاقتها بالخواجة إلى فى تفاصيل جوهرية غير أنها لم تذكر أبدا ردود أفعال زوجها للهدايا الغالية التى كان يرسلها معجب غنى كهذا الرجل والتى كانت تجاوز العشرة آلاف جنيه. فى سياق آخر تشير إلى أن علاقتها بالرجل أثارت المشاكل بينها وبين زوجها مما حدا به لتطليقها بالرغم من ادعائها بأن العلاقة بريئة. انظر رشدى ١٩٧٠ ص٦٢-٧١ .

٣٦ - مخرج فيلم "ليلى" موضوع مشكل ؛ إذ يدعى البعض أن ستيفان روستى ووداد عرفى هما المخرجان بينما تصر أرملة أحمد جلال بطل الفيلم أن زوجها الراحل ساهم فى الإخراج. فى تلك الفترة وفى عدد أكتوبر من عام ١٩٧٣ هاجمت روزا اليوسف أخلاقيات روستى ملمحة أن له ميولا فى الشذوذ الجنسي.

٣٧ - صافيناز كاظم التى تتمتع بحس كوميدى قوى كانت من أوائل النساء المثقفات اللاتى يضعن الحجاب الإسلامى الذى يرتديه معظم نساء مصر الآن. لقد سعدت عندما تعرفت عليها فى حجرة الطعام الجيدة ، وعرفت أنها درست فى جامعة كانسس وهى غير بعيدة عن مسقط رأسي. وتقول إن دراستها تلك جعلتها أكثر تصميما على أن تعيش حياة إسلامية حقيقية ، فقد رفضت أن تسلم علي.

٣٨ - بينما تضع سير عبد الوهاب بداياته الفنية فى مقابلات بكبار الشخصيات، تصر سيرة وهبى الذاتية ١٩٧٣ ص١٣ - ٢٢ أن لقاءه الأول بالمسرح كان من خلال الفرقة اللبنانية المتجولة التى كان يقودها قرداحي. وعندما يذكر صلاته بالشخصيات المشهورة فى المجال يركز على العناصر الخسيسة فى هذا الموضوع ويتكلم كثيرا عن عماد الدين.

٣٩ - يذكر يوسف وهبى أن قصة التعويذة صحيحة وأنه حصل عليها من أحد الكبار فى السن عندما كان يحضر مدرسة تقوية بسبب ضعفه فى دراسته.

٤٠ - استمر فى تمثيل الأفلام حتى انتهاء عرض المسرحية عام ١٩٧٤ . ولكن قرب انتهاء العرض حصل على أول دور بطولة له فى فيلم "شياطين إلى الأبد" الذى أخرجه محمود فريد. قبل انطلاق عادل إمام من خلال مسرحية "مدرسة المشاغبين" كان مشهورا من خلال مسرحية "أنا وهو وهي" عام ١٩٦٣ التى مثلها مع فؤاد المهندس والتى كان يقول فيها "بلد بتاعت شهادات صحيح"، انظر سالم ١٩٩١ ص٦٧-٦٨ .

٤١ - ذكر لى بعض من يعملون فى المجال هذا الرقم، ولكننا لا نعرف بالضبط إن كان حقيقيا. ويعد ذكر أن فاتن حمامة تطلب نفس الأجر من ضروب الرومانسة واحترام الممثلة الكبيرة فوجودها فى الفيلم لا يضمن نجاحه الجماهيرى كما يضمنه وجود عادل إمام. حديثا فشل فيلم "أرض الأحلام" تجاريا بالرغم من المدح النقدى الذى حصل عليه. أخرج داود عبد السيد هذا الفيلم لفاتن حمامة عام ١٩٩٣ .

٤٢ - أفلام "رجب فوق صفيح ساخن" و"شعبان تحت الصفر" بداية لثلاثية اكتملت ب"رمضان فوق البركان" عام ١٩٨٥ من إخراج أحمد السبعاوي. هناك أدلة بسيطة لربط الأفلام بعضها بالبعض الآخر، وهى أدلة التسمية. ذكر أحد النقاد بعد عرض الفيلم الأول أن هناك رجبات كثيرة قادمة ولكن لم تأت أى منها بل جاء شعبان ورمضان وهى أسماء لشهور عربية، وكل الأبطال متشابهون فى أنهم سذج مؤمنون بالنظام فى البداية وفاسدون فى نهاية المطاف. وكلهم تنعتهم الأفلام بكونهم فوق شيء أو تحته. أسماء الشهور العربية تدل على أفضل شهور لأداء العمرة وفعلا هناك عمرة من أبطال الأفلام من مرحلة عقلية لأخرى ومن عقيدة لأخرى

داخل النسق الحداثي.

٤٣ – فى "رمضان فوق البركان" يلعب عادل إمام دور موظف خزينة يخضع للضغوط ويسرق مرتبات الموظفين التى بلغت حوالى ٤٠٠ ألف جنيه، وهو فيلم قريب من روح المؤسسات الحداثية الرسمية فأحداثه تدور فى مجمع التحرير، وهو كذلك عرض واعى للفساد فى النظام.

٤٤ – أعرف فيلمين مصريين فقط تناولا موضوع الشذوذ الجنسي هما "حمام الملاطيلي" الذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٧٣، وهو لم يدن الشذوذ بقدر ما وصفه على أنه جزء من الانحلال الأخلاقى الذى أدى لهزيمة ٧٦٩١. الفيلم الثانى هو "مرسيدس" الذى أخرجه يسرى نصر الله عام ١٩٩٣ وهو يتبنى فكرة أن الميول الجنسية للفرد تولد معه وهى ليست مسألة أخلاقية. المسائل الأخلاقية التى يتكلم الفيلم عنها هى الفساد الأخلاقى عند الانفتاحيين المصريين وليس التفضيل الجنسى للأفراد.

٤٥ – هناك بعض الاختلافات بين "رجب فوق صفيح ساخن" والنسخة الأمريكية الأصلية ولكن عموما بعض الأحداث منقولة كالصلاة التى كانت بداية لمهمة ما فى الفيلم الأمريكى وكذلك فى نسخته المصرية. وهناك بعض الأحداث المحورة وبعض الاختلافات الأساسية كذلك.

٤٦ – من أهم الأفلام التى تكلمت عن الفلاحين فيما قبل السبعينات هى "الوحش" من إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٥٤ و"دعاء الكروان" الذى أخرجه هنرى بركات عام ١٩٥٩ و"الحرام" لهنرى بركات أيضا عام ١٩٦٥ و"الزوجة الثانية" لصلاح أبو سيف عام ١٩٦٧ صورة الفلاحين الجهلة الذين يحتاجون لتطوير المدن والحضارة صورة قوية فى السيما المصرية وتشبه تلك الصورة معتقدات المثقفين المصريين

٤٧ – من الممكن أن تكون بعض تلك الإشارات الموسيقية معروفة لدى الناس العاديين، فعندما سافرت لمصر عرفت أن الكثير من أصدقائى يعرفون هتشكوك وجمس بوند ويحبونهما

٤٨ – الاسمان غريبان ولكنهما ليسا غبيبين بشدة. إجلال وانشراح لعبتهما بالتوالى ناهد شريف وناهد جبر.

المحتويات

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
١٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت . محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت . محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد . ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس موبيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت . أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

العنوان	المؤلف	المترجم
١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيقل الكسندر وفنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٨٢ - العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إيندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزُرْج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	ألفين كرنان	ت بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت محسن سيد فرجانى
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت . محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت أحمد الأنصارى
٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ - الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت أحمد محمود هويدى
٢٠٥ - الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى - سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ - الهيولية تصنع علمًا جديدًا	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ - ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ - شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت . محمد أحمد صالح
٢٠٩ - السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت أشرف الصباغ
٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ - فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ - قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ - مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ - قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت محمد محمود محى الدين
٢١٥ - سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ - جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت . أشرف الصباغ
٢١٧ - عولمة السياسة العالمية	جون بايلس وستيف سميث	ت وجيه سمعان عبد المسيح
٢١٨ - رايولا	خوليو كورتازار	ت : على إبراهيم على منوفى

العنوان	المؤلف	المترجم
٢١٩ - بقايا اليوم	كازو ايشجورو	ت : طلعت الشايب
٢٢٠ - الهيولية فى الكون	بارى باركر	ت : على يوسف على
٢٢١ - شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	ت رفعت سلام
٢٢٢ - فرانز كافكا	رونالد جراى	ت نسيم مجلى
٢٢٣ - العلم فى مجتمع حر	بول فيرابنر	ت السيد محمد نفادى
٢٢٤ - دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ - حكاية غريق	جابرييل جارثيا ماركث	ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ - أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ - المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	موسى ماردبا ديف بوركى	ت السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ - علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ - مأزق البطل الوحيد	نورمان كيمان	ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ - عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ - الدرافيل	خايمى سالوم بيدال	ت جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ - مابعد المعلومات	توم ستينر	ت مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ - فكرة الاضمحلال	أرثر هومان	ت : طلعت الشايب
٢٣٤ - الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	ت فؤاد محمد عكود
٢٣٥ - ديوان شمس التبريزى	جلال الدين مولوى رومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ - الولاية	ميشيل تود	ت أحمد الطيب
٢٣٧ - مصر أرض الوادى	روبين فيرين	ت عنايات حسين طلعت
٢٣٨ - العولمة والتحرير	الانكتاد	ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ - العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلارافر - رايوخ	ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ - الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كامى حافظ	ت صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ - فى انتظار البرابرة	ك. م كويتز	ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ - سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ - تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١	ليفى بروفنسال	ت مجموعة من المترجمين
٢٤٤ - الغليان	لاورا إسكيبيل	ت نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ - نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس	ت توفيق على منصور
٢٤٦ - قصص مختارة	جابرييل جرثيا ماركث	ت على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ - الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	وولتر أرمبرست	ت محمد الشرقاوى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٥٣٣٧ / ٢٠٠٠

المجلس الأعلى للثقافة

Mass Calture & Modernism in Egypt

WALTER ARMBRUST

ليس للثقافة المصرية حدود رأسية أو أفقية، ولا بداية لها ولا نهاية. فيمكننا أن نبدأ بعادل إمام لنجد أنفسنا في حي العتبة، كما يمكننا أن نبدأ من "لو كنت غني" لننتهي بعدوية. ويمكننا شق طريقنا بسهولة إلى نقابة المحامين، مما يؤكد أن تداخل نصوص الثقافة الشعبية المصرية يقدم لما هو متعارف عليه باسم الثقافة الرفيعة بنفس الدرجة التي يقدم بها لتصنيفات الثقافة المتدنية المحتقرة التي لا يعترف بها الأكاديميون. ولكن ذلك لا يعني أن التداخل المجنون في نصوص الثقافة الشعبية المصرية دون بناء.

التحديث هو مفتاح الثقافة الشعبية في وسائل الإعلام. ما هو التحديث في مصر؟ في الغرب، يركز التحديث على قطع الصلات كوسيلة لتمهيد الطريق أمام أنماط اجتماعية أكثر عقلانية، وهي عملية يسميها هرفي (١٩٩٨) بـ"التدمير البناء". والحداثة المصرية عقلانية أيضا، ولكنها تركز بشكل أكبر على المحافظة على التواصل بالماضي. وأصبحت وسائل الإعلام في القرن العشرين وسيلة مهمة لنشر مبادئ أيديولوجية الحداثة في مصر، والسبب في ذلك يرجع جزئيًا إلى أن الحداثة مرتبطة بشكل عضوي بالفكر القومي.

تصميم وائل أحمد